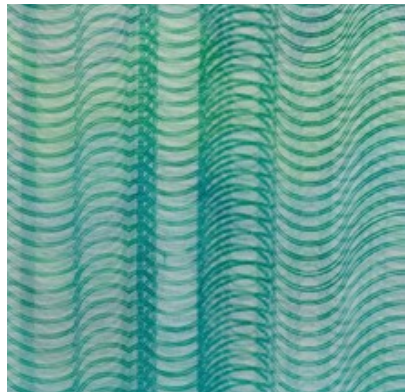




| | | |
|---|---|---|
| Tiedekunta/Osasto – Fakultet/Sektion – Faculty Humanistinen tiedekunta | | Laitos – Institution – Department Kulttuurien osasto |
| Tekijä – Författare – Author Kukka Pitkänen | | |
| Työn nimi – Arbetets titel – Title Tilallisuuden ilmentymiä suomalaisessa nykypuupiirroksessa | | |
| Oppiaine – Läroämne – Subject Taidehistoria | | |
| Työn laji – Arbetets art – Level Pro gradu-tutkielma | Aika – Datum – Month and year Maaliskuu 2018 | Sivumäärä– Sidoantal – Number of pages 74 |
| Tiivistelmä – Referat – Abstract <p>Käsittelen tutkielmassani suomalaisen nykypuupiirroksen tilallisuuden näkökulmia. Näen tilan käsittelyn ja tilallisuuden yhtenä nykypuupiirrosta läpileikkaavana tekijänä. Tilallisuus ilmenee mielestäni tuoreessa puupiirrostaiteessa sekä teemallisella tasolla että esittämisratkaisuisa. Tarkastelun kohteenanovat kolme suomalaista nykytaiteilijaa -lina Heiskanen, Jussi Juurinen ja Annu Vertanen- joiden puupiirrostuotantoa analysoin erityisesti tilallisuuden lähtökohdista käsin. Tutkielmassani lähestyn tilaa ja tilallisuutta erityisesti fenomenologisista näkökulmista. Nostan esiin fenomenologien, kuten Maurice Merleau-Pontyn ja Edmund Husserlin, näkemyksiä tilasta ja pyrin rinnastamaan näitä tilallisuuden näkökulmia esimerkkitaiteilijoiden teoksiin.</p> <p>Tutkielmani toimii myös katsauksena suomalaisen puupiirroksen vaiheista 1900-luvun aikana, painottaen erityisesti neljän viimeisen vuosikymmenen ilmiöihin. 1980- ja 1990-lukuja kutsutaan yleisesti grafiikan murroskaudeksi, ja erityisesti taidehistorioitsija Anna Vilkun aiempaa tutkimusta hyödyntäen erittelen syitä, joiden ansiosta taidegrafiikka tuona ajankohtana irrottautui monista kankeiksi ja rajoittaviksi koetuista käytännöistään ja perusteli uudella tavalla luonteensa ja olemassaolonsa taiteen kentällä. Näitä syitä ovat mm. muutokset taidekoulutuksessa, uudet painokoneet ja materiaalit, jaetut työtilat ja laajenevat taidemarkkinat. Grafiikan murroksen taustalla vaikuttavat myös postmodernismin aikakauden ihanteet ja näkemykset, joita avaamassa alaluvussa.</p> <p>Käsittelen taidegrafiikkaa ja puupiirrosta paitsi historiallisella tasolla, myös taiteenfilosofisista lähtökohdista käsin. Pyrin avaamaan painettuun taiteeseen liittyviä erityislaatuja ontologisia kysymyksiä. Tässä tärkeimpänä lähdemateriaalinani on Päivikki Kallion toimittama teos <i>Siirtämisen ja välittymisen taide</i>, jonka artikkelit avaavat painetun taiteen kysymyksiä useista näkökulmista. Rinnastan painettua taidetta myös valokuvaukseen. Näiden rinnastusten kautta pyrin tarkentamaan ilmiöihin, jotka määrittävät kummankin taiteenlajin erityispiirteitä ja kehityskulkuja.</p> <p>Sivuan tutkielmassani myös yleisemmin taiteen tekemiseen liittyvää filosofiaa. Tässä hyödynnän taiteilija-tutkija Jyrki Siukosen näkemyksiä aiheesta. Taidegrafiikkaa leimaa edelleen sidos käsityöläisyyteen. Usein tämä sidos nähdään negatiivisävytteisenä, taiteenlajin ”korkeakulttuurista” arvoa vähentävänä tekijänä. Siukonen kuitenkin näkee arvon juuri taiteen tekemiseen ja nimenomaan käsillä tekemiseen liittyvässä tiedossa, jota hän kuvaa sanallisuutta pakenevaksi kieleksi. Puugrafiikan tekniikoin työskentely on fyysistä, materiaan ja välineisiin vahvasti sidoksissa olevaa tekemistä, ja myös esimerkkitaiteilijani näkevät arvon juuri tässä konkreettisessa materian työstämisessä, joka jättää aina mahdollisuuden sattumille ja muutoksille. Sattuma, muutokset, siirtymät ja kuilut ovatkin termistöä, jotka kuvaavat osuvasti painetun taiteen olemusta. Näihin termeihin liittyviä näkökulmia avaamassa tutkielmani alkupuolella.</p> <p>Tutkielmani on siis paitsi katsaus vanhan taiteenlajin ja tekniikan lähihistoriaan, myös yritys hahmottaa sen nykyisyyttä tietyistä, uudesta, painopisteestä käsin. Samalla se on myös katsaus taidegrafiikan, ja laajemmin määritettynä painetun taiteen, erikoiskysymyksiin ja taiteenfilosofiaan. Mielestäni teoreettinen keskustelu painetun taiteen olemuksesta ja merkityksistä on Suomessa vasta pääsemässä käyntiin, ja omalta osaltaan tämä tutkielma pyrkii esittelemään tähänastisen keskustelun tuloksia ja nostamaan esiin näkökulmia ja kysymyksiä, joiden parissa tutkimusta voidaan jatkaa.</p> | | |
| Avainsanat – Nyckelord – Keywords Taidegrafiikka, painettu taide, puupiirros, taiteenfilosofia, tilallisuus, fenomenologia | | |
| Säilytyspaikka – Förvaringställe – Where deposited Helsingin yliopiston kirjasto | | |
| Muita tietoja – Övriga uppgifter – Additional information | | |

TILALLISUUDEN ILMENTYMIÄ SUOMALAISESSA NYKYPUUPIIRROKSESSA



Helsingin yliopisto
Kulttuurien osasto
Taidehistoria
Pro gradu -tutkielma
Maaliskuu 2018
Kukka Pitkänen
Ohjaaja: Ville Lukkarinen

| | |
|---|----|
| 1. Johdanto | 4 |
| 1.1 Historiallinen viitekehys ja keskeiset käsitteet | 8 |
| 1.2 Aineisto, aiempi tutkimus ja tutkimusmenetelmät | 10 |
| 2. Puupiirros | 11 |
| 2.1. Taiteen tekemisen filosofiaa painetun taiteen kontekstissa | 11 |
| 2.2 Puugrafiikan tekniikat | 17 |
| 2.3 Puupiirroksen historiaa | 19 |
| 2.4 Suomalaisen puupiirroksen vaiheita | 22 |
| 3. Muutokset painetun taiteen kentällä | 25 |
| 3.1. Grafiikan murros | 25 |
| 3.1.1. Muutokset taidekoulutuksessa | 29 |
| 3.1.2. Jaetut työpajat | 32 |
| 3.1.3. Uudet painokoneet ja materiaalit | 34 |
| 3.1.4. Taidemarkkinat | 35 |
| 3.1.5. Postmodernismi | 36 |
| 3.3. Puupiirros murroksissa | 37 |
| 4. Tilallisuus | 39 |
| 4.1. Tila | 39 |
| 4.2. Tila taiteessa | 43 |
| 4.3. Jussi Juurinen: Talo tilan symbolina | 45 |
| 4.4. Iina Heiskanen: Varjojen määrittämät tilat | 51 |
| 4.5. Annu Vertanen: Hengittäviä tiloja | 56 |
| 5. Lopuksi | 61 |
| 6. Kuvat | 66 |
| 7. Lähteet | 71 |

1. Johdanto

Puupiirros yhdistää kiinnostavalla tavalla historiaa nykypäivään ja nykytaiteeseen. Vaikka tänä päivänä taiteilijat käyttävät sitä tuorein tavoin ja ajankohtaisiin aiheisiin, on siinä silti tekniikkana läsnä aina vähintäänkin ripaus menneisyyttä; länsimaisen ja aasialaisen taiteen historiaa, kirjapainotaitoa, tiedon välittämistä, julistavuutta ja käsityöläisyyttä. Näistä lähtökohdista käsin tuoreillekin teoksille kertyy useita merkityskerroksia.

Tässä tutkielmassani kiinnostuksen kohteenani on nimenomaan tuore puupiirrostaide Suomessa. Vanhimmat käsittelemäni teokset ovat 1990-luvulta ja uusimmat 2010-luvulta. Tarkoitukseni on pohtia sitä, millaisia painopisteitä tämän päivän puupiirrostaiteessa on. Pidin huhtikuussa 2017 Päivälehdessä museolla luennon suomalaisen puupiirroksen muuttuvasta ilmeestä 1980- ja 90-lukujen grafiikan murroksessa ja sen jälkeen. Tätä luentoa varten kartoitin puupiirroksen historiaa ja alan keskeisiä toimijoita aina tähän päivään saakka. Tavoitteenani oli löytää tyylillisiä ja teemallisia painopisteitä, joilla määrittää viime vuosikymmenien puupiirrostaide Suomessa. Joitakin painopisteitä löysinkin. Täysin selkeitä, koko puupiirroksen läpäiseviä linjoja en olettanutkaan mahdolliseksi löytää, mutta silti jotkin seikat määrittävät kenttää siinä määrin, että koen oikeutetuksi kutsua niitä painopisteiksi. Löytämiäni painopisteitä olivat mm. ilmaisullinen jakautuneisuus toisaalta pelkistyneisyyteen ja toisaalta hyvin runsaaseenkin, kerrokselliseen ilmaisuun. Värien käytöstä 2000-luvun puolella on hankala vetää yleisiä linjauksia, mutta erityisesti viime vuosikymmenen lopulla puupiirrostaide nousi esiin hyvin värikylläisenä ilmaisumuotona.

Kuitenkin keskeisimmäksi mielenkiinnon kohteekseni nousi käsittelemästäni puupiirrosaineistosta löytämäni tilallisuuden teema. En pyri väittämään, että tilallisuus olisi kautta linjan suomalaisten puupiirtäjien käsittelemä tai työskentelyssään tiedostama aihealue, tai että juuri puupiirroksen saralla painetussa taiteessa tutkittaisiin tilallisuutta oivaltavimmalla tavalla tai määrällisesti eniten. Koen kuitenkin, että puupiirrostaiteen alueelta on löydettävissä useampiakin kiinnostavia näkökulmia tilallisuuden teemaan. Tämän tutkielmani puitteissa pyrin vastaamaan kysymykseen siitä, millaisia nämä ilmenemismuodot ovat, eli miten tilallisuutta käsitellään tuoreessa suomalaisessa puupiirrostaiteessa. Tiedostan hyvin käsittelemäni aihepiirin -erityisesti tilallisuuden teeman- laaja-alaisuuden ja lähtökohtaisen abstraktisuuden ja ymmärrän, että pystyn tämän tutkielman puitteissa raapaisemaan vain hyvin pientä aluetta tästä äärimmäisen laajasta aihepiiristä.

Tilallisuutta on lähestytty ja tutkittu erityisesti viime vuosikymmeninä lukuisista eri näkökulmista ja tieteen- ja taiteenaloista käsin hyvinkin monipuolisesti ja laajamittaisesti. Tilallisuus nousi viimeistään vuosituhannen vaihteessa suuren mielenkiinnon kohteeksi niin taiteessa kuin taidehistoriassakin. Teoksessa *Kuvasta tilaan: taidehistoria tänään* professori Kirsi Saarikangas toteaa tilan nousseen 1990-luvun kuluessa yhä keskeisemmäksi, monien alojen tutkijoita askarruttavaksi kysymykseksi. Taidehistorian piirissä tilaa on viime vuosikymmeninä tutkittu monista eri näkökulmista; rakennettuna ja arkkitehtonisena tilana, kaupunkitilana, sekä mm. sosiologisempana omana tilana ja sen puutteena, minkä kautta on tehty tulkintoja tiettyjen aikakausien teoksistakin.¹ Tulkinnoissa on pohdittu myös tilan, käyttäjän ja vallan suhdetta. Näkökulmat ovat siis vaihdelleet fyysisistä ja materiaalisista mentaaliin. Tutkielmassani liikun itsekin näiden näkökulmien välillä, pyrkien erittelemään erilaisia lähestymistapoja tilallisuuden teemaan.

Kokemus tilasta määrittää omalta osaltaan kaikkea ihmisen toimintaa, ja sitä on mielestäni mahdoton täysin rajata minkään taiteen muodon käsittelyalueiden ulkopuolelle. Luonnollisesti tilallisuus on hyvin keskeinen osa esittäviä taiteita, mutta tilallisuuden näkökulmat ovat määrittäneet myös kuvataiteen kehitystä. Tilallisuuden välittäminen perspektiivin kautta on ollut keskeinen osa maalaustaiteen historiaa. Perspektiivin kehitystä ja merkitystä kuvataiteen historiassa avaa kiinnostavalla tavalla Johanna Vakkarin toimittama teos *Perspektiivi kuvataiteen historiassa*. Teoksessa pohditaan tilan, ajan ja kolmiulotteisuuden kysymyksiä taideteosesimerkkien avulla. Itse en kuitenkaan tässä tutkielmassa keskity tarkemmin perspektiivin kysymyksiin, vaikka sivuankin aihepiiriä tilallisuutta käsittelevässä luvussa 4.

Tutkielmani koostuu kolmesta teorialuvusta, joista viimeisessä esittelen kolme esimerkkitaiteilijaa. Valitsin tutkielmaani käsittelyn kohteiksi kuvataiteilijat Iina Heiskasen, Jussi Juurisen ja Annu Vertasen. Kaikki kolme ovat aktiivisia taiteilijoita painetun taiteen ja erityisesti puupiiirroksen saralla. Valintani perustui siihen, että nämä kolme puupiiirrosta pääasiallisena ilmaisuvälineenään käyttävää nykyaikataiteilijaa ovat töissään ja teksteissään pohtineet painetun taiteen kentän olemusta ja toimintaperiaatteita kiinnostavalla tavalla. He ovat myös nostaneet töissään esiin aiheita, jotka avaavat keskenään eriävistä näkökulmista tilallisuuden teemaa. Valintaani määrittää myös se, että

1 Kirsi Saarikangas 1999, 12

olen päässyt tutustumaan kaikkien kolmen taiteilijan tuotantoon useammissakin näyttelytiloissa, eli kokemuksen teoksista on määrittynyt tilallisista lähtökohdista käsin. Näin ollen teosten ja ripustusratkaisujen tilallisuutta haastavat ja kommentoivat elementit ovat välittyneet minulle selkeämmin, kuin vaikkapa näyttelykuvien kautta olisi ollut mahdollista.

Esimerkkitaiteilijoista Jussi Juurinen on erityisen kiinnostunut eletystä tilasta, asumis- tai työtilasta, ja hänen tuotantonsa kautta käsittelen taloa tilallisuuden symbolina. Iina Heiskasen tuotannossa varjot muovaavat tiloja, ja hänen töissään näkyvä rajanveto kaksi- ja kolmiulotteisen, samoin kuin esittävän ja abstraktin välillä ansaitsee mielestäni lähempää tarkastelua. Annu Vertasen tuotannossa puolestaan liikutaan tarkan ja epätarkan välimaastossa, ja hänen töidensä kautta on myös mielekästä pohtia laajemmin teosten asettumista tilaan ja niiden fyysistä ulottuvuutta ja mittakaavaa. Esimerkkitaiteilijoideni kautta pohdin myös yleisemmin painetun taiteen esittämiskäytäntöjä.

Ennen kuin keskityn tarkastelemaan tilallisuuden ilmentymiä esimerkkitaiteilijoideni tuotannossa, koen tärkeäksi taustoittaa tutkielmani kannalta keskeisiä asiakokonaisuuksia. Lähdän liikkeelle tutkimukselliselta ruohonjuuritasolta, eli kysymyksestä siitä, mitä todella tutkitaan, kun tutkitaan puugrafiikkaa. Koska painettu taide perustuu aina epäsuoriin menetelmiin, sitä ei mielestäni voi myöskään katsoa ja tutkia samaan tapaan kuin suurempiin menetelmiin perustuvia kuvataiteen muotoja, kuten vaikkapa maalaustaidetta. Tästä syystä näen tärkeänä tutkielmani alussa käsitellä erilaisten puugrafiikan menetelmien periaatteita. Sivuan tutkielmani alussa myös Jyrki Siukosen ja muutamien muiden taiteentutkijoiden ja filosofien näkemyksiä taiteen tekemisen filosofiasta, sekä tekemiseen liittyvästä hiljaisesta tiedosta ja sanattomuuteen sitoutuvasta kielestä. Jatkan puupiirroksen historiallisella taustoituksella. Kuten mainitsin tämän luvun alussa, historia on läsnä tuoreessakin puupiirrostaiteessa. Tästä syystä koen mielekkääksi hahmottaa tekniikan historiaa ja alan kehitykseen vaikuttaneita ilmiöitä ja toimijoita, sekä yleisellä tasolla että Suomen kontekstissa. Jussi Juurinen muotoilee ajatuksen puupiirroksen jatkumosta seuraavasti:

Puupiirrostekniikka on myös menetelmänä hyvin suora ja välitön. Puiselle painolaatalle vain yksinkertaisuudessaan toteutetaan jälki, jonka jälkeen se on heti vedostettavissa. Työprosessin yksinkertaisuus poikkeaa useista muista taidegrafiikan menetelmistä, joissa laatalle toteutetun jäljen esiin saamiseksi työtä täytyy kuljettaa useiden eri työvaiheiden läpi. Itselleni tämä työprosessin yksinkertaisuus sopii. Sen myötä tunnen linkittyväni jäljen jättämisen ikiaikaiseen perinteeseen.²

2 Tekijän haastattelusta Jussi Juuriselä syksyllä 2017

Vaikka tutkielmani painopiste on juuri puupiiroksessa, kuljetan samalla mukana kysymyksiä ja näkemyksiä taidegrafiikan, ja laajemmin ajateltuna painetun taiteen, olemuksesta ja mahdollisuuksista taiteen kentällä. Tutkielmani kolmannessa luvussa käsittelen näkemyksiä taidegrafiikan luonteesta ja filosofiasta ja keskityn erityisesti grafiikan kentällä ilmenneeseen murrokseen, joka tapahtui 1980- ja 90-lukujen aikana.³ Tämän murroskauden aikana taidegrafiikka irrottautui monista kankeiksi ja rajoittaviksi koetuista käytänteistään ja perusteli uudella tavalla luonteensa ja olemassaolonsa taiteen kentällä. Murroskauden ravisteluissa oma merkittävä roolinsa oli koulutuksellisilla ja taloudellisilla muutoksilla, mutta myös laajemmin uudentavilla näkemyksillä vanhan tekniikan uusista mahdollisuuksista. Näissä murroksissa puupiiros tekniikkana uusiutui erityisen vahvasti. Nuoret taiteilijat löysivät vanhimman taidegrafiikan tekniikan piiristä uusia keinoja vahvalle itseilmaisulle, kasvattaen mm. teosten kokoa, aihevalikoimaa ja käytettyä väriskaalaa. Kenties he tuolloin innostuivat samoista ajatuksista kuin Jussi Juurinen tänä päivänä:

Yksinkertaiset lähtökohdat mahdollistavat myös menetelmän venyttämisen moneen eri suuntaan. Puupiiroksen keinoin toteutettu jälki voi olla kirveellä veistetyin näköistä, tussiterän ohutta, maalauksellista ja värikylläistä, vesivärimäisen läpikuultavaa ja herkkää, mustavalkoista ja kontrastista, valokuvan tarkkaa, pientä, suurta, monumentaalista, jne. Menetelmä taipuu moneen ja mahdollistaa lähes minkälaisen jäljen tahansa.

Tutkielmani neljännessä osassa käsittelen tilaa ja tilallisuutta. Käyn läpi tilallisuuteen liittyviä yleisiä näkökulmia ja käsittelen sitten tarkemmin tilallisuutta taiteen kontekstissa. Pyrin kuitenkin pitämään mielessäni sen, että tutkielmani painopiste ei ole tilataiteessa, ympäristötaiteessa, installaatiotaiteessa tai esittävissä ja sitä kautta luonteeltaan tilallisissa taidemuodoissa, vaan perinteisesti kaksiulotteiseksi miellettyssä puupiirostaiteessa. Näin ollen pidän tämän katsauksen melko suppeana, esitellen vain joitakin näkökulmia, joista tilallisuutta on taiteen kautta lähestytty. Sivuan myös taidegrafiikan tilallisia esitys- ja ripustusratkaisuja. Neljännen luvun keskeisin painopiste on kuitenkin esittelemässäni taiteilijoissa ja heidän tuotantonsa käsittelyssä, minkä kautta avaan myös tarkemmin erilaisia näkökulmia tilallisuuteen.

3 Kallio 2017, 6

Tutkielmani viimeisessä osassa erittelen sitä, millaisia vastauksia olen löytänyt tutkimuskysymykseeni, sekä mahdollisia ongelmakohtia ja tarkempaa tutkimusta kaipaavia näkökohtia. Pyrkimyksenäni on tässä tutkielmassa luoda katsaus tilallisuuden kysymyksiin puupiirrostaiteen kontekstissa, sekä yrittää muodostaa yleisnäkymää puupiirroksen historiasta ja nykytilasta suomalaisella taiteen kentällä. Samalla yritän myös hahmottaa mikä on taidegrafiikan asema taiteen kentällä tänä päivänä. Viimeisessä luvussa käyn läpi, kuinka mielestäni näissä pyrkimyksissäni onnistuin.

1.1. Historiallinen viitekehys ja keskeiset käsitteet

Vaikka tutkielmani painopiste on puupiirrostaiteessa, käsittelen silti samalla ilmiöitä, jotka liittyvät laajemminkin taidegrafiikan kenttään. Taidegrafiikan käsite ei ole ongelmaton. Taide- etuliite pyrkii erottamaan sitä muusta grafiikasta ja graafisuudesta, mm. mainosgrafiikasta ja design-maailmasta- joskin nämäkin ilmiöt limittyvät monestakin kohtaa. Englanninkielisessä maailmassa taidegrafiikasta käytetään mm. termejä printmaking art ja graphic art, ranskassa on käytössä termi l'art imprimé. Taidegrafiikaksi on tavattu määrittää paperivedoksista koostuva vedossarja, editio. Editio-ajattelun taustalla on 1900-luvun alussa syntynyt ajatus *originaaligrafiikasta*; ajateltiin, että originaalisuus oli keino, jolla taiteellista arvoa voitiin määritellä. Näin ollen painolaatalta otettava vedosmäärä on päätettävä etukäteen ja yksittäisen vedoksen merkinnät ilmaisevat paitsi laatan valmistajan ja vedostajan- ja sen ovatko nämä yksi ja sama henkilö- myös sen aseman vedossarjassa. Vedosten numeroinnilla pyritään ottamaan etäisyyttä numeroimattomiin teollisiin painotuotteisiin. Painolaatta, *matriisi*, tulee originaaligrafiikan käsitysten mukaisesti tuhota, kun editio on valmistunut.

Kuitenkin tänä päivänä taidegrafiikka tiivistettynä originaaligrafiikan ajatukseen tuntuu vanhentuneelta. Painolaatta-vedos-editio-kuvaus ei riitä kattamaan tarpeeksi laajasti grafiikan kentällä tapahtuvia ilmiöitä.⁴ Suomessa on viime aikoina yleistynyt käyttöön termi *painettu taide*, joka kattaa sisäänsä kaikki taidemuodot, joissa jätetään -painaen tai muuten epäsuorasti- jälki johonkin materiaaliin. Perinteisesti taidegrafiikan kontekstissa on totuttu mieltämään painolaatta, matriisi, jonakin, josta informaatio siirtyy painoväriin muodossa vedospaperille, mutta kun ajatusta matriisista laajennetaan, laajenee samalla myös ajatus siitä, mikä voi olla vedos tai taidegrafiikkaa.

4 Kallio 2017, 7

Yksinkertaisimmillaan matriisi on tasainen pinta, jolle levitetty väri siirtyy painaessa paperille. Se voi kuitenkin olla muutakin; esimerkiksi ihmisruumis tai aukko pinnassa, tai esimerkiksi muiden valmistama ja muuhun tarkoitukseen kuin painamiseen valmistettu esine. Samalla on muistettava, että matriisista jälki voi vedospaperin sijaan siirtyä yhtä lailla mille tahansa (tasaiselle) pinnalle. Nämä näkemykset sisältyvät ajatukseen painetusta taiteesta ja taidegrafiikan laajennetusta kentästä (printmaking in the expanded field)⁵ Tässä tutkielmassa kuljetan rinnakkain termejä painettu taide ja taidegrafiikka. Historiallisista kehityskuluista ja tekniikoiden peruseräpäteistä puhuessani *taidegrafiikka* riittää mielestäni kattamaan käsittelemieni ilmiöiden luonteen, mutta tutkielmani loppuosassa, jossa käsittelen nykygraafikoiden tuotantoa ja nykypuugrafiikan kenttää, on termi *painettu taide* mielestäni joustavuudessaan osuvampi.

Tutkimusalueeni kannalta on relevanttia kiinnittää huomiota myös puupiirros-termin laaja-alaisuuteen. Puupiirros on eräänlainen kattotermi, jolla yleisesti puhutaan joukosta erilaisia kohopainotekniikoita, joissa matriisina toimii jonkinlainen puukappale. Kaksi termiä, jotka usein sekoittuvat keskenään ovat puupiirros ja puukaiverrus. Ensimmäisessä kuva kaiverretaan puun halkaisupintaan, eli puun syyt kulkevat laatan pinnan suuntaisesti. Toisessa kuva puolestaan tehdään puun katkaisupintaan. Näitä tekniikoita avaan tarkemmin luvussa 2.1. Koska puupiirros-termi sisältää jo tällaisen teknisen määritteen, on joissakin tilanteista hyödyllistä käyttää vaikkapa taidehistorioitsija Kukka Paavilaisen käyttämää termiä *puugrafiikka*⁶ puhuttaessa yleisesti puulta vedostettavista kohopainotekniikoista. Paavilainen käyttää kyseistä termiä käsitellessään Ellen Thesleffin tuotantoa, josta ei painolaattojen häviämisen vuoksi voida määrittää, onko käytössä ollut puupiirros- vai puukaiverrustekniikka.

Tutkielmani historiallinen viitekehys muodostuu puugrafiikan taustoituksella. Käyn läpi tekniikoiden historiaa sekä yleisemmällä tasolla, että erikseen Suomen alueella. Koen tärkeäksi nähdä puugrafiikan pitkät perinteet ja tekniikoiden kehitykseen ja ilmaisuuden muutoksiin liittyvät tekijät yleisellä tasolla. Koska käsittelen tutkielmani loppuosassa grafiikan kentän murroksia ja nykytaidetta Suomessa, koen oleelliseksi nostaa erikseen esiin myös tekniikan historiaa Suomen alueella. On myös oleellista huomioida, että vaikka puugrafiikka on ilmiönä todella vanha, Suomen alueella sen, kuten yleisemminkin taidegrafiikan, historia on verrattaen lyhyt. Lisäksi käsittelen erillisessä luvussa 1980- ja 90-lukujen ilmiöitä ja muutoksia suomalaisen taiteen ja taidegrafiikan

5 Kallio (toim.) 2017, 61

6 Kurssi *Painettu taide*, Kukka Paavilaisen luento 20.11.2017

kentällä. Tälle aikakaudelle annan suuren painoarvon tutkielmassani, sillä koen, että nämä vuosikymmenet ovat vaikuttaneet merkittävästi siihen, mitä painettu taide tänä päivänä on.

1.3. Aineisto, aiempi tutkimus ja tutkimusmenetelmät

Taidegrafiikan alueelta on tehty suomeksi vähän tutkimusta. Käsittääkseni ainoat taidegrafiikasta kirjoitetut väitöskirjat ovat Erkki Anttosen *Kansallista vai modernia: taidegrafiikka osana 1930-luvun taidejärjestelmää* sekä Tuula Moilasen *Japanilainen puupiirros ajan ja ikuisuuden peilinä. Japanilaiset ajan ja ikuisuuden symbolit ja niiden esittäminen puupiirroksissa 700-luvulta nykypäivään*. Taidehistorian alueelta on lisäksi julkaistu jonkin verran pro gradu-tutkielmia, jotka käsittelevät yleensä tiettyjen taiteilijoiden taidegrafiikan tuotantoa rajattuina aikakausina. Oman tutkielmani kannalta keskeisenä taustamateriaalina toimii Anna Vilkun Jyväskylän yliopistoon tekemä taidehistorian pro gradu-tutkielma *Väristä elävä grafiikka. Suomalaisen metalligrafikan värillinen murros 1980-luvun alussa*. Tämä tutkielma on ollut tärkein lähdemateriaalini tutkielmani kolmannessa, taidegrafiikan murrosta käsittelevässä luvussa. Lisäksi hyödynnän samassa luvussa Anna-Mari Rosenlöfin Turun yliopiston taidehistorian laitokselle tekemää pro gradu-tutkielmaa *Turun taidegraafikot ry– Grafiikan yhdistys taiteilijoiden ammatillistumisen välineenä*. Käytän lähdemateriaalini myös esimerkkitaitelijani Iina Heiskasen Kuvataideakatemiaan tekemää opinnäytetyötekstiä. Lisäksi käytän materiaalinani kaikilta kolmelta esimerkkitaitelijaltani saamaani kirjallista haastattelumateriaalia.

Pääosin saatavilla oleva taidegrafiikkaa, ja tarkemmin rajaten puupiirrosta, käsittelevä kirjallisuus on erilaisia tekniikkaoppaita ja suppeita historiikkeja. Näitä olen hyödyntänyt tutkielmani toisessa luvussa, joka avaa puugrafiiksan tekniikoita ja niiden historiaa ja keskeisiä taiteilijoita. Tärkein taidegrafiikkaa ja painetun taiteen kenttää käsittelevä aineistoni on Päivikki Kallion toimittama, syksyllä 2017 julkaistu teos *Siirtämisen ja välittymisen taide*. Teos käsittelee painettua taidetta filosofisella ja teoreettisella tasolla, ja on vahvasti määrittänyt näkemyksiäni painetun taiteen kentästä ja taidegrafiikan erityispiirteistä. Ajatuksiani ovat ohjanneet myös Kuvataideakatemiaan taidegrafiikan laitoksen ja Helsingin yliopiston taidehistorian oppiaineen syksyllä 2017 yhteistyönä järjestämä kurssi *Painettu taide*, jonka luennoitsijat ovat antaneet minulle uusia näkökulmia käsittelemääni aihealueeseen.

Tutkielmassani keskeisessä roolissa ovat myös tila ja tilallisuus. Tältä aihealueelta on saatavilla runsaasti monialaista aineistoa ja jos taidegrafiikkaan liittyvän aineiston osalta on melko haastavaa löytää relevanttia tutkimusaineistoa, tilallisuuden osalta ongelmaksi muodostuu ennemminkin aineiston rajaaminen. Jätän tutkimukseni ulkopuolelle luonnontieteelliset teoriat tilasta ja keskityn pitkälti mannermaisen filosofian edustajien, mm. Edmund Husserlin ja Maurice Merleau-Pontyn fenomenologisiin näkemyksiin tilasta. Tärkeimpänä lähteenäni tässä aihepiirissä on toiminut Antti Turkon teos *Ajattelua villissä tilassa. Tilakokemus ääriveriivana ja ajattelun muotona*. Tässä teoksessa Turko käsittelee tilaa ja tilallisuutta yleisesti ja erityisesti juuri kuvataiteen kontekstissa.

Tutkimukseni on laadullista tutkimusta, ja perustuu pitkälti empiiriseen aineistoon. Tärkeä lähestymistapaani määrittävä tekijä on oma taiteilijapositioni; olen kuvataiteilija ja puupiirros on itselleni tuttua käytännön tekemisestä käsin. Yhdistän tutkielmassani useiden eri tieteenalojen lähestymistapoja. Lähestyn aihepiiriäni erityisesti tilallisuutta käsittelevässä osiossa filosofian, ja tarkemmin määrittäen fenomenologian näkökulmista käsin. Hyödynnän tutkielmani loppuosassa tieteellisten tekstien lisäksi myös kaunokirjallisuutta ja runoutta. Näiden käyttämieni välineiden kautta lähestyn aihepiiriäni ensisijaisesti fenomenologisin metodein, pyrkien hahmottamaan mahdollisimman kattavalla tavalla käsittelemääni laajaa aihealuetta.

2. PUUPIIRROS

Tässä luvussa pyrin avaamaan mahdollisimman laaja-alaisesti puugrafiikan ja yleisemmin taidegrafiikan ja painetun taiteen toimintamekanismeja sekä sitä historiallista viitekehystä, johon puupiirrostaide tänä päivänä asettuu. Ensimmäisessä alaluvussa käsittelen myös taiteen tekemiseen liittyviä filosofisia ulottuvuuksia. Taidegrafiikan yhteydessä kysymys käsityöläisyydestä on pitkään nähty alan taiteellista arvoa vähentävänä tekijänä. Näin on ollut erityisesti 1900-luvun käsitteellisyyden ja minimalismin kulta-aikoina. Sivuan seuraavassa alaluvussa kysymystä käsityöläisyydestä sekä nostan esiin mielestäni taidegrafiikankin kontekstissa relevantteja ja kiinnostavia näkökulmia taiteen tekemisen filosofiasta. Tätä aihepiiriä käsittelen Jyrki Siukosen teoksen *Vasara ja hiljaisuus. Lyhyt johdatus työkalujen filosofiaan* pohjalta.

2.1. Taiteen tekemisen filosofiaa painetun taiteen kontekstissa

Ajatus kahteen seuraavaan alalukuun syntyi hieman sarkastisena kommenttina puupiirroksista- ja yleisemminkin taidegrafiikasta- saatavilla olevaan kirjalliseen aineistoon. Taidegrafiikkaa käsittelevää, varsinkin suomenkielistä, kirjallisuutta nimittäin leimaa kautta linjan vahva tekniikkapainotteisuus. Erilaisia, laajempia ja suppeampia opaskirjoja grafiikan tekniikoilla työskentelyyn löytyy kyllä, mutta teoreettis-filosofisia tai muuten näkökulmiltaan monipuolisempia teoksia alalta on saatavilla äärimmäisen vähän. Näin ollen ajattelin voivani ainakin yhdessä tutkielmani luvussa hyödyntää saatavilla olevaa kirjallisuutta sellaisenaan.

Taustalla on kuitenkin myös vakavamminkin otettava ajatus. Mielestäni kuvataiteesta puhuttaessa ja kirjoitettaessa on tarpeen muistaa itse fyysinen työn tekemisen ulottuvuus. Se, minkälaisten työvälineiden ja tekniikoiden kautta lopullinen taideteos on syntynyt. On hyvä nähdä, kuinka esimerkiksi puupiirroksen suuntaa saattavat lähteä ohjaamaan käytetystä vanerilevystä löytyvät puunsyyt, tai kuinka käytetyt kaivertimet tai taltat suoraan vaikuttavat syntyvän kaiverrusjäljen ja sitä kautta väripinnan luonteeseen ja olemukseen. Itselleni puupiirros on tekemisen kautta tutuksi tullut tekniikka. Näin ollen myös tutkiessani kuvamateriaalia puupiirroksista ja katsoessani valmiita vedoksia, saatan tuntea kuvitteellisen kaivertimen kädessäni; *tällaisia työvälineitä on varmaankin käytetty juuri tätä teosta tehdessä, ja tältä ne tuntuvat työstäjästään*. Voin myös lähes tuntea vanerilevyn pinnan käteni alla, kuvitella kaiverrusprosessin uuvuttavuuden ja lentelevän lastupölyn sekä pohtia käytettyjen värien koostumusta- ja jopa tuoksua. Oma kokemukseni puupiirrostaiteesta on siis jo lähtökohtaisesti hyvin fyysinen ja moniaistinen.

Kuvataiteilija ja tutkija Jyrki Siukonen on korostanut omassa tutkimuksessaan taiteen tekemisen keskeistä roolia osana teoksen tulkinnallista kokonaisuutta. Teoksessaan *Vasara ja hiljaisuus. Lyhyt johdatus työkalujen filosofiaan* hän käsittelee taiteen tekemisen luonnetta ja siihen perinteisesti kuulunutta hiljaisuutta, sanattomuutta. Tähän kuvataiteilijoiden ja laajemminkin käsillä tekijöiden työskentelyn luonteeseen kuuluvaan hiljaisuuteen sisältyy Siukosen tulkinnan mukaan paljon hiljaista tietoa, joka ei välttämättä aukene kielelliseen järjestelmään. Siukonen pohjaa tulkintansa omaan kokemukseensa. Tuotteliaan työpäivän jälkeen hän havahtui pohtimaan, mitä oli päivän aikana ajatellut työtä tehdessään, eikä pystynyt palauttamaan ajatuskulkujaan mieleensä. Millaisen muodon ajattelu työskennellessä ottaa? Siukonen viittaa teoksessaan taidehistorioitsija Griselda Pollockiin, joka teoksessaan *Encountering Eva Hesse* haluaa hylätä vanhan kliseen siitä, että tekeminen on pohjimmiltaan ajatuksetonta ja sanallistamatonta materiaalin kanssa työskentelyä,

jonka tulos sitten toimitetaan viattomuuden tilassaan taidehistorioitsijoiden ja teoreetikoiden monisanaisten tulkintojen kohteeksi. Pollock ehdottaa, että taiteellinen työskentely itsessään tunnustetaan tavaksi ajatella.⁷

Siukonen näkee lähtökohtaista ongelmallisuutta tällaisen kielettömän, sanattoman järjestelmän sanoiksi muuntamisen yrityksessä. Kielellisyys ja käsitteellisyys läpäisi 1900-luvun loppupuolen aikana koko taiteen kentän, mukaan lukien niin taiteilijat kuin taiteen tutkijatkin. Siukonen on todennut kirjansa syntyneen vastauksena postmodernin tradition myötä syntyneeseen repeämään teorian ja praktiikan välillä, minkä seurauksena ajatus taideteoksen synnystä on jäänyt taidekeskustelussa syrjään.⁸ Minimalismi toi lisäksi mukanaan pyrkimyksen löytää pienin määrittävä tekijä taideteokselle; minkä kaiken voi karsia pois niin että teos on yhä taidetta.⁹ Tämän kulttuurisen ilmapiirin pohjalta käsin tekemisen, käsityöläisyyden, materian ja konkretian peräänkuuluttaminen on koettu moukkamaisena, lähes paheksuttavana tekona. Vähintäänkin sellainen mielletään romanttiseksi ja nostalgisoivaksi.¹⁰ Ehkä osiltaan tätä taustaa vasten voidaan ymmärtää sitä tunnereaktiota, jota taidegrafiikan rinnastamisesta käsityöläisyyteen on koettu. Vahva sidos käsityöläisyyteen on pitkään taidegraafikoiden keskuudessa koettu painolastina, kriittisten äänten aseena ja seikkana joka vähentää taidegrafiikan taiteellista arvoa ja voimaa, sekä käsitteellisyttä. Taidegrafiikan konseptuaalisuuden ja filosofian voi kuitenkin nähdä kumpuavan juuri tekniikan mekanismeista, niihin oleellisesti liittyvistä katvealueista ja pimentokohdista ja näiden elementtien tiedostamisesta ja koettelusta.

Toinen taidegrafiikan yleisimmistä kipukohdista on kysymys taidosta. Taidegrafiikkaa saatetaan vähätellä asettamalla tekninen taitavuus -monesti taidokas piirustustekniikka- vastakohdaksi jollekin suuremmalle taiteen ideaalille; kenties spontaaniudelle, voimalle tai ekspressiivisyydelle. Vaikka nämä kytkennät eivät monestikaan ole mielekkäitä, on taidolla tässä hyvin vähän vastaargumentaation mahdollisuuksia. Siukonen toteaa teoksessaan, että jos (hiljainen) tieto pakenee määritelmiä, voisi sitä kenties tarkastella lopputuloksesta käsin.¹¹ Näin ollen hiljainen tieto näyttäytyy tekemisessä ja teoksessa taitona. Mutta mitä taito lopulta on? Huonekalusuunnittelun professori David Pye on teoksessaan *The Nature and Art of Workmanship* rajannut koko taidon

7 Siukonen 2011, 20

8 Kurssi *Painettu taide*, Jyrki Siukosen luento 7.11.2017

9 Kurssi *Painettu taide*, Jyrki Siukosen luento 7.11.2017

10 Siukonen 2011, 11

11 Siukonen 2011, 38

termin käytöstään, sillä hän ei kokenut sitä hyödyllisen ajattelun avuksi, koska se jokaisen työn kohdalla tarkoittaa jotakin erilaista.¹² Sen sijaan Pyen ajattelussa työn laatuun ja luonteeseen liittyy oleellisesti riskin käsite. Hänen mukaansa käsin tehty ammattityö eroaa koneellisesta työstä siinä, että aitoon työtaitoon sisältyy riskin mahdollisuus. Kuten Siukonen asiaa avaa, jokainen työvaihe on siis avoin tekijänsä keskittymisen herpaantumiselle ja virheille, sekä samaan aikaan laadun parantamiselle ja vaatimustason nostolle. Taito on siis tältä pohjalta nähtynä aina likimääräistä.

Riskin käsite liittyy myös fundamentaalisella tasolla kaikkeen taidegrafiikan tekemiseen. Kuvataiteilija Päivikki Kallion mukaan painetun taiteen prosesseihin liittyy aina tietty kontrolloimattomuus, joka selkeimmillään ilmenee silloin, kun painolaatan informaatio siirtyy toiseen olomuotoon.¹³ Tätä hetkeä ja siihen liittyvää määrittelemättömän aluetta Kallio nimittää *vyöhykkeeksi*. Hänen mukaansa vyöhykkeen vastakkaisilla reunoilla sijaitsevat painolaatta ja vedos, jotka ovat polaarissa suhteessa toisiinsa. Hieman samaa ilmiötä kuvaa artikkelissaan samassa teoksessa myös Milla Toukkari. Hän käyttää ilmiöstä kuilun käsitettä.

Kuilun eri puolille jäävät työstetty ja ilmestynvä, merkitty alue ja merkitsemätön maa, kohtaaminen ja etäisyys. Silmät auki loikkaaja alkaa pohtia, mitä välillä tapahtuu.¹⁴

Toukkarin mukaan taidegrafiikassa näitä kuiluja on runsaasti. Ne voivat olla historiallisia, itsestään selvinä pidettyjä, kuten edellä mainittu etäisyys painolaatan ja vedoksen välillä, tai ne voivat olla kuiluja, jotka ovat edelleen haaroittumisvaiheessa. Tällaisina haaroittuvina kuiluina Toukkari näkee esimerkiksi etäisyyden luonnoksen ja valotetun matriisin välillä ja etäisyyden valokuvan ja painetun vedoksen välillä.¹⁵ Toukkari lähestyy taidegrafiikan olemusta kuvaavaa kuilun käsitettä ranskalaisten filosofien Gilles Deleuzen ja Félix Guattarin määrittämän “tulemisen” (*denvir*) käsitteen kautta. Näille filosofeille tuleminen on yhtä kuin käsite itse. Se syntyy historiasta ja palaa siihen, mutta ei ole sitä.¹⁶ Toukkari lähestyy käsitettä oman työskentelynsä kontekstissa ja näkee silkkipainoseulan läpi työntyvät väripartikkelit, oliot, käsitteinä, jotka auttavat ymmärtämään seulan alle jäävää kaaosta, jota rasterialue ei ota haltuunsa.¹⁷ Hänen mukaansa tuleminen vaatii tietynlaista sekaantumista, vaihtovyöhykettä, jossa yhdestä siirtyy jotakin toiseen. Toukkarin teosten

12 Siukonen 2011, 39 [Pye 1978, 23]

13 Kallio (toim.) 2017, 47

14 Kallio (toim.) 2017, 104

15 Kallio (toim.) 2017, 105

16 Deleuze & Guattari 1993, 65

17 Kallio (toim.) 2017, 125

tapauksessa, ja laajemminkin kuvataiteessa tämä siirtymä voi tapahtua vaikkapa kuvan ja tekstin, vaikkapa teosnimen, välillä. Siirtymä on muuntamista, ja taide elää siitä, että se muuntaa materiaa aistimuksiksi.¹⁸

Toukkari myös rinnastaa artikkelissaan valokuvan ja painetun taiteen referenssiluonteen. Toukkarin mielessä referenssin, viittaavuuden merkitys on painetussa taiteessa yhdenmukainen. Valokuvauksessa tilanne on toinen. Toukkari viittaa Roland Barthesiin, jonka mukaan valokuvan kyky osoittaa alkuperäiseksi on tärkeämpi kuin sen kyky esittää.¹⁹ Valokuvaan liittyvää alkuperäisyyden ja autenttisuuden vaadetta pohtii myös Janne Seppänen teoksessaan *Levoton valokuva*. Häneen mukaansa ilmaisu *dokumentaarinen valokuva* hyväksytään yleensä mukisematta, kun taas *fiktiivinen valokuva* herättää useammin kysymyksiä.²⁰ Valokuva sisältää kuitenkin aina representaation ulottuvuuden. Kuten Seppänen asian ilmaisee, jokainen valokuvallinen representaatio myös konstruoi esittämiään asioita. Seppänen nostaa myös esiin termin *indeksisyys* puhuttaessa teoreettisella tasolla valokuvauksen olemuksesta. Indeksisisyyden käsite on semioottinen tapa lähestyä materiaalisen ytimen suhdetta kuvauksen kohteeseen.²¹ Vaikka representaatio ja indeksisyys eivät ole synonyymeja termille referenssi, koen, että tässä asiayhteydessä ilmiö kietoutuu samaan vyyhteen Toukkarin pohdintojen kanssa. Hänen ajattelussaan vedokset saattavat kyllä esittää jotain, mutta näillä kuvilla ei ole todellista suhdetta referenssiin.²² Ne ovat Toukkarin mukaan symbolisia kuvituksia, sillä riippumatta grafiikan menetelmästä referenssi pitää aina purkaa ja parsia lukemattomia keroja, jotta se voitaisiin jälleen esittää.²³

Ennen kuvan syntymistä kohdetta raastetaan, riivitään ja mukiloidaan niin kauan, että se on enää symbolisesti, muistumana jostain menneestä heijastuksesta.²⁴

Toukkarin mukaan painettu kuva, toisin kuin valokuva, ei kerro alkuperästä, vaan ensisijaisesti se näyttää alkuperän murentuman. Tämä murentuma tapahtuu Toukkarin termin *kuilussa*. Siellä tapahtuu murentumisen jälkeinen ruumiillistuminen ja uusi väliaikainen aktualisoituminen.

18 Deleuze & Guattari 1993, 178

19 Kallio (toim.) 2017, 134

20 Seppänen 2014, 135

21 Seppänen 2014, 144

22 Kallio (toim.) 2017, 134

23 Ibid.

24 Kallio (toim.) 2017, 135

Otetaan vielä hetkeksi valokuva tarkasteluun. Toukkari palaa tekstissään Barthesin näkemykseen siitä, että valokuva on “täyteen sullottu: ei tilaa, ei mitään lisättävää”.²⁵ Valokuva siis toistaa kohdettaan. Painetun kuvan kohdalla kuvan täyteys ei toteudu; siihen voi missä tahansa kuvallisuuden vaiheessa lisätä jotakin. Muutoksen keinot ovat monet, ja kuten Toukkari toteaa, taidegrafiikassa vedos on aina avoin pakenemaan sitä, mistä se on otettu ja mikä on ollut sen aikaansaava voima, ele ja materia. Taidegrafiikassa kuva ei siis ole lainkaan stabiili.²⁶

Toukkari konkretisoi kuilun käsitettä painetun taiteen kontekstiin esimerkillään puulaatan hiertämisestä. Työskentely tapahtuu laatan äärelle kumartuneena. Jäykkä painoväri telataan laatalle, japaninpaperi asemoidaan sen päälle. Väriä hierretään laatalta paperiin, ja kun tämä toiminta päätetään lopettaa, nostetaan suoja- ja vedospaperi. Tässä kohtaa tapahtuu avautuminen jollekin uudelle. Toukkarin sanoin, on yritettävä unohtaa laatan materiaalin rajoitteet ja kuviteltava niihin siirretyn energian ilmentymistä paperin materiaalille.²⁷ Tässä kohtaa on myös luovuttava. On hylättävä laatan materia ja kuvallisuus ja antauduttava uudelle kuvallisuudelle. Näin ollen kuilu on kuin reservi kahden kuvallisuuden tilan välillä, ja se aktivoituu painamisessa.²⁸ Kuten Toukkari muotoilee, menetettyyn kuvaan kiinnittyy maailmasta sellaisia ominaisuuksia, joita voi materiaalin perusteella ennakoida, mutta ei koskaan täysin ennustaa.

Painetun taiteen tekniikoiden äärellä on lopulta taiteilijasta kiinni, kuinka tarkkaan hän pyrkii ennustamaan ja ennakoimaan tulevaa teostaan ja kuinka suuren roolin hän on valmis antamaan yllätyksille työskentelyssään. Tämä yllätysten mahdollisuus liittyy pitkälti siihen, että moniin taidegrafiikan tekniikoihin kuuluu useita työvaiheita, ja jokaisessa työvaihe voi omalta osaltaan muuttaa työprosessin lopputuloksen suuntaa. Kohopainotekniikat, joihin puupiiirroskin kuuluu, ovat peruseriaatteeltaan helposti ymmärrettävissä; painopinnat ovat laatan muuta osaa korkeammalla. Tämä yksinkertainen peruseriaatekin pitää kuitenkin sisällään laajan joukon erilaisia puumateriaaleja, kaiverrusvälineitä, työstötapoja, vedostustapoja ja -materiaaleja, sekä luonnollisesti loputtoman määrän erilaista jälkeä johon näillä välineillä pyritään. Seuraavassa luvussa pyrin avaamaan keskeisimpiä eroavaisuuksia yleisimpien puulta työstettävien kohopainotekniikoiden välillä.

25 Kallio (toim.) 2017, 135

26 Kallio (toim.) 2017, 137

27 Kallio (toim.) 2017, 150

28 Kallio (toim.), 150

2.2. Puugrafiikan tekniikat

Puupiirros on kattonimike useille keskenään erilaisille puulta vedostamiseen liittyville tekniikoille. Oleellista on huomioda ero termien puupiirros ja puukaiverrus välillä. **Puupiirros** on näistä vanhempi, ja tänä päivänä huomattavasti yleisempi tekniikka. Siinä haluttu kuva kaiverretaan puun halkaisupintaan, eli puun syyt kulkevat laatan pinnan suuntaisesti. Aikoinaan puupiirroksia kaiverrettiin useimmiten päärynä-, vaahtera- tai pyökkipuulle ja ne toteutettiin pääsääntöisesti työpajoissa, joissa vallitsi tarkka tehtäväjako. Taiteilija piirsi kuvan, joka siirrettiin puulle liisteröimällä kuva laatan pinnalle kuvapuoli alaspäin ja ohentamalla paperi läpikuultavaksi. Kaivertajat nostivat veitsillä ja taltoilla kuvan esiin puulevyiltä. Painaja väritti laatan käyttäen nahkaisia tamponeja ja lopulta painolaatan kuva vedostettiin puristusprässillä paperille.²⁹

Nykyään materiaalit ovat hieman toiset, ja taiteilija valmistaa teoksen useimmiten itse alusta loppuun. Tänä päivänä painolaattana käytetään useimmiten tukevaa vaneria. Kaivertamiseen puolestaan käytetään erilaisia veitsiä, puukaivertimia ja taltoja. Käytetyt painovärit voivat olla joko öljypohjaisia tai vesiliukoisia. Öljypohjaiset värit telataan painolaatalle, kun taas vesiväreillä painettaessa väripigmentti harjataan laatan pintaan väriharjoilla. Vedostaminen puolestaan voi tapahtua joko syväpainoprässissä tai käsin hiertäen. Käsin vedostaessa käytetään hiertämisen apuna yleensä barenia³⁰, vedostusluuta tai lusikkaa. Kuva voidaan vedostaa monenlaisille papereille. Perinteisesti puupiirroksia on vedostettu ohuelle japaninpaperille, mutta jos työssä on useita värikerroksia, käytetään yleensä paksumpaa painopaperia. Kaikissa grafiikan tekniikoissa käytetyn paperin tulee olla happovapaata, jotta työ säilyy toivotunlaisena, eivätkä värit muutu hapettumisen vaikutuksesta. Vesiväreillä vedostettaessa paperin tulee olla liimakäsiteltyä, jotta hyvä painojälki mahdollistuu.

Puukaiverrus puolestaan tehdään puun katkaisupintaan, ja käytetyn laatan materiaalina on kova ja tiheäsyinen puu. Puukaiverruksesta käytetään myös nimitystä ksylografia. Puukaiverruksessa kuvan työstämiseen ei käytetä veitsiä, vaan erilaisia kaivertimia. Näin ollen työskentely muistuttaa metalligrafiikan työtapoja. Painotyön onnistuminen vaatii suurta huolellisuutta laatan väriyksessä jotta viivasto ei tukkeudu, ja painopaperin on oltava hyvin hienoa, jotta myös hennoimmat viivat ja

29 Mitä puupiirros on? Suomen Puupiirtäjien Seuran verkkosivut <http://www.puupiirtajat.fi/mita-on-puupiirros/>

30 Barenia on tasapohjainen, kahvallinen hierrin, joka on perinteisesti valmistettu bambusta ja paperista, ja nykyisin yleisimmin muovista

herkimmät sävyt toistuisivat. Puukaiverrustekniikka otettiin käyttöön 1700-luvulla, ja sillä pyrittiin imitoimaan metalligrafiikan hienostunutta jälkeä. Mustavalkoisilla puukaiverruksilla saadaan aikaan hyvin laaja harmaasävyjen skaala, ja puukaiverrus mahdollistaa myös hyvin hienon viivaston.³¹ Puukaiverrus on nykyään harvinaisempaa kuin puupiirros, mutta aivan viime aikoina Suomessakin on herännyt taiteilijoiden keskuudessa uutta mielenkiintoa puukaiverrusta kohtaan ja tekniikasta mm. järjestettiin kurssi Suomen taidegraafikoiden liiton jäsenille kesällä 2017.

Puupiirroksiin on aina liittynyt vahvasti värin läsnäolo. Varhaisimmat puupiirrokset väritettiin käsin maalaten, mutta myöhemmin värit alettiin vedostaa puulaatalta. Perinteisesti jokaista väriä varten valmistettiin oma laattansa, jotka vedostusvaiheessa kohdistettiin niin, että värialueet eivät jääneet päällekkäin, vaan jokainen väri vedostui puhtaalle vedospaperille. Vasta 1900-luvun loppupuolella alkoi yleistyä tekniikka, joka sai nimen **reduktiopuupiirros**. Myös nimitystä ”yhden laatan puupiirros” käytetään samasta tekniikasta. Tämä uusi menetelmä mahdollisti useiden värien vedostamisen samalta laatalta. Suomeen tämän tekniikan toi tiettävästi mukanaan amerikkalainen kuvataiteilija Karen Kunck, joka piti tekniikasta kurssin Jyväskylän grafiikanpajalla vuonna 1987³². Monet tämän päivän keskeisistä suomalaisista puupiirtäjistä osallistuivat kurssille, ja kurssin jälkeen tämä tekniikka levisi suomalaisten puupiirtäjien keskuudessa saavuttaen suuren suosion. Tänä päivänä se onkin yleisin tapa tehdä puupiirroksia. Reduktiopuupiirroksissa laatalta kaiverretaan ennen ensimmäisen värin telausta kohdat, joiden halutaan työssä jäävän valkoisiksi. Sitten laatalle telataan ensimmäinen, kuvan vaalein värikerros, joka vedostetaan. Tämän jälkeen laatalta kaiverretaan pois ne kohdat, joiden halutaan jäävän ensimmäisen painovärin värisiksi. Seuraavaksi telataan uusi, toiseksi vaalein painoväri, vedostetaan se ja toistetaan tätä kaavaa edeten kohti tummimpia sävyjä. Työprosessin päätteeksi tuloksena on monivärinen vedos, ja laatta, josta on jäljellä vain kaikkein tummimmat kohdat. Näin ollen uusia vedoksia ei ole mahdollista ottaa myöhemmin, ja taiteilijan on päätettävä työskentelyprosessin alussa, kuinka monta vedosta hän työstä haluaa tehdä.

Oma erikoisalueensa puupiirrosten kentällä on **japanilainen vesiväripuupiirros**. Kuten nimestä voi päätellä, klassiset japanilaiset puupiirrokset on toteutettu tällä tekniikalla. Japanilaisissa vesiväripuupiirroksissa väri on keskeisessä roolissa, ja jokainen väri vedostetaan erilliseltä laatalta. Tästä syystä kohdistusmerkkien leikkaamisessa oli oltava erityisen huolellinen. Jokaisessa laatassa

31 Mitä puupiirros on? Suomen Puupiirtäjien Seuran verkkosivut <http://www.puupiirtajat.fi/mita-on-puupiirros/>

32 Annu Vertasen sähköpostiviesti tekijälle 6.4.2017

kohdistusmerkkien tulee olla juuri samassa kohdassa kuvaan nähden. Ne ohjaavat painopaperin aina tarkasti samaan kohtaan, mikä oli edellytys sille, että pienetkin väripinnat osuvat täsmällisesti haluttuun paikkaan. Perinteisesti laattamateriaaleina on käytetty kirsikka-, puksi- ja magnoliapuuta, mutta nykyään yleisesti käytössä ovat perinteisempien materiaalien lisäksi erilaiset vaneerilevyt. Yleisimmin käytössä ovat lehmus- ja kirsikkavaneerit. Vedostaminen tapahtuu barenilla hiertäen tarkoitukseen sopivalle, eli kosteutta hyvin kestäväälle japaninpaperille. Nimensä mukaisesti painovärinä käytetään vesivärejä ja guassia, mutta myös joitakin tarkoitukseen soveltuvia öljypohjaisia värejä on käytössä.³³

2.2. Puupiirroksen historiaa

Puupiirros on vanhin taidegrafiikan tekniikka. Kiinassa se tunnettiin tietävästi jo 300-luvulla, kun taas Euroopassa puupiirroksia alettiin tehdä 1300-luvun lopulla.³⁴ Kankaanpainannan muodossa tekniikka oli ollut täälläkin käytössä jo paljon pidempään, aina esikristillisiltä ajoilta saakka. Puupiirroksen leviämisen kannalta keskeistä oli luonnollisesti ensin paperin valmistuksen yleistyminen (Euroopassa 1300-luvulta eteenpäin) ja myöhemmin kirjapainotaidonkehittyminen 1400-luvun aikana.³⁵ 1400-luvun aikana puupiirros vakiinnutti paikkansa kirjan sivuilla, pitkälti siitä syystä, että se voitiin painaa yhtä aikaa tekstin kanssa. Lisäksi ymmärrettiin, että kuva pystyi havainnollistamaan tietoa aivan omalla tavallaan.³⁶ Kuvien yksityiskohtia alettiin tästäkin syystä tehdä aiempaa huolitellummin. Näin puupiirroksiin työstetty viiva jalostui, oheni ja muuttui aiempaa kulmikkaammaksi. Myös varjon kuvaaminen kehittyi. Kokeiltiin mm. ristikkäisvarjostusta, ja jos aiemmissa puupiirroksissa kuvatut hahmot toimivat kuvan etualalla, eikä tilaa oltu määritelty, nyt henkilöt alkoivat asettua puupiirroksissa johonkin selvästi määriteltävään tilaan.³⁷ 1500-luvun aikana myös väriedokset yleistyivät. 1600-luvulla puupiirrostaide sai toimia lähinnä lentolehtisten ja julisteiden kuvitustekniikkana ja tämän ensisijaisen tehtävän se säilyttikin aina 1800-luvulle saakka.³⁸

33 Laitinen et al. 2001, 164-168

34 Suomen puupiirtäjien seuran kotisivut, Puupiirroksen historiaa-artikkeli <http://www.puupiirtajat.fi/puupiirroksen-historiaa/>

35 Malme 1981, 5

36 Suomen puupiirtäjien seuran kotisivut, Puupiirroksen historiaa-artikkeli <http://www.puupiirtajat.fi/puupiirroksen-historiaa/>

37 Malme 1981, 6

38 Laitinen et al. 2001, 20

Vasta 1800-luvulla puupiirros alkoi nousta varsinaisen kuvataiteen piiriin, ja kuten tunnettua on, tähän alan laajenemiseen vaikuttivat vahvasti japanilaisesta Ukiyo-e-puupiirrostaiteesta saadut vaikutteet, jotka levisivät Eurooppaan Japanin avauduttua ulkomaankaupalle vuonna 1853. Japonistiset vaikutteet alkoivat näkyä eurooppalaisessa taiteessa 1870-luvulta alkaen. Ensimmäisenä vaikutteet näkyivät maalauksessa, mutta 1890-luvulta alkaen myös grafiikassa.³⁹ Vuonna 1891 ranskalainen Felix Vallotton vedosti ensimmäiset puupiirroksensa, joissa Ukiyo-e-taiteen vaikutus näkyy vahvasti mm. vahvoina ääriviivoina, vahvoina kontrasteina ja kaksiulotteisuutena.⁴⁰ Vallottonin puupiirroksia tituleerataan monesti modernin puupiirroksen airueiksi.

Toinen modernin puupiirrostaiteen keskeinen kehittäjä oli Paul Gauguin, joka Tahitin-matkansa jälkeen ryhtyi työstämään japanilaisen ja primitiivisen taiteen innoittamana puupiirroksia. Primitiivisyyden tavoittelusta tulikin nopeasti yksi modernin puupiirrostaiteen keskeisiä piirteitä ja samalla polulla jatkoi työskentelyä myös norjalainen Edvard Munch, joka tutustui Vallottonin ja Gauguinin töihin Pariisissa työskennellessään. Munchin puupiirrokset tunnetaan erityisesti taitavasta puunsiiden hyödyntämisessä kuva-aiheissa ja kuvatilän luomisessa.⁴¹

1900-luvun alkupuolella erityisesti Saksan alueella syntyi useita taiteilijaryhmittymiä, jotka hyödynsivät ilmaisussaan myös puupiirrosta. Yksi ryhmittymistä oli vuonna 1905 Dresdenissä perustettu *Die Brücke*-ryhmä, johon kuuluivat taiteilijat Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff ja Emil Nolde.⁴² Puun materiaalilla ja olemuksella oli heille kuvan muotoutumisessa tärkeä rooli, ja heidän työskentelytapansa oli kaiken kaikkiaan lähellä puunveistoa, vaikka lopputulos olikin kolmiulotteisen veistoksen sijaan kaksiulotteinen vedos. Myös vuonna 1911 perustetun *Der Blaue Reiter* -ryhmän taiteilijat suosivat puupiirrosta sen ekspressiivisyyden vuoksi.⁴³ Ryhmän perustajajäseniin kuului laaja joukko saksalaisia ja Venäjältä Saksaan muuttaneita taiteilijoita. Ryhmän keskiössä toimivat taiteilijat Vassily Kandinsky ja Franz Marc. Ensimmäinen maailmansota katkaisi näiden taideryhmittymien toiminnan, mutta sotien välisenä aikana puupiirros pysyi erityisesti saksalaisten taiteilijoiden vahvana ilmaisukeinona. Heti

39 Laitinen et al. 2001, 22

40 Suomen puupiirtäjien seuran kotisivut, Puupiirroksen historiaa-artikkelin osio Puupiirroksen uusi tuleminen Euroopassa <http://www.puupiirtajat.fi/puupiirroksen-historiaa/>

41 Ibid.

42 Suomen puupiirtäjien seuran kotisivut, Puupiirroksen historiaa-artikkelin osio Puupiirroksen uusi tuleminen Euroopassa <http://www.puupiirtajat.fi/puupiirroksen-historiaa/>

43 Ibid.

sodan päätyttyä perustettiin Düsseldorfissa taiteilijaryhmä *Das Junge Rheinland* (Nuori Reininmaa). Ryhmän perustajajäseniin kuului mm. Adolf de Haer, jonka ekspressionistiset puupiirroukset asettivat esimerkillään graafisen taiteen tason hyvin korkealle Nuorten reininmaalaisten keskuudessa.⁴⁴ Lisäksi Düsseldorfissa syntyi vuonna 1920 toinen, selkeästi pienempi, mutta kuitenkin hyvin aktiivinen taiteilijaryhmä nimeltä *Ey*.⁴⁵ Ryhmään kuuluivat mm. taiteilijat Otto Pankok, Gert Wollheim ja Otto Dix. Nämä 1920-luvun taideryhmittymät käyttivät ilmaisunaan aiempaa objektiivisempaa, kriittisempää ja realistisempaa tyyliä, josta käytettiin termiä uusasiallisuus tai maaginen realismi. Grafiikka oli vahva osa heidän tekniikkarepertuaariaan, ja puupiirroskin sai nyt uusia, raikkaita ja oivaltavia ilmenemismuotoja. Ryhmittymien ulkopuolella toimineista puupiirrosta ilmaisussaan käyttäneistä taiteilijoista voidaan nostaa esiin saksalainen Käthe Kollwitz (1867-1945), joka tunnetaan erityisesti sodan kauhuja kuvanneista grafiikanvedoksistaan.⁴⁶

Olen tässä lyhyessä historiaosiossa keskittynyt hyvin pitkälti juuri keski-eurooppalaisiin ja erityisesti saksalaisiin puupiirtäjiin ja taiteilijaryhmiin, joiden tuotannossa puupiirros oli keskeisessä roolissa. Koen tämän näkökulman hieman ongelmalliseksi, ottaen huomioon mm. Kitty Zijlmansin näkemyksen eurooppa- ja länsikeskeisyyden purkamista yhtenä taidehistorian ajankohtaisimmista haasteista.⁴⁷ Perustelen eurooppakeskeistä rajaustani tässä tapauksessa sillä, että löytämäni lähdeaineisto perustuu juuri keski- ja pohjoiseurooppalaiseen puupiirroshistoriaan, poikkeuksena japanilaisen puupiirroksen historia, josta myös löytyy runsaasti materiaalia. Muiden maanosien kehityskulut tämän tekniikan saralta ovat sen sijaan käsitykseni mukaan pitkälti kartoittamatonta aluetta, ja toivonkin, että näitä näkökulmia ja narratiiveja nostetaan tulevaisuudessa enemmän esiin meilläkin.

Kiinnostavana poikkeuksena muutoin läntisessä kaanonissa näen venäläisen *lubok*-puupiirroskulttuurin. Venäjällekin puupiirrostekniikan nähdään saapuneen lännestä⁴⁸, vaikka maantieteellisesti ajateltuna myös aasialaiset vaikutteet ovat saattaneet rantautua etenkin itäiselle Venäjälle. Amerikkalaisen taidehistorioitsija Adela Roatcapin mukaan keskeinen rooli *lubok*-kulttuurin synnylle oli saksalaisilla hansakauppiaila, jotka 1500-luvun alkupuolella toivat

44 Lammassaari et al. 2017, 23

45 Lammassaari et al. 2017 24

46 Lammassaari et al. 2017, 54

47 Martikainen 2010, 42 [Zijlman 2008, 136]

48 Lubki: The Wood Engravings of Old Russia. Fine Press Book Associationin verkkosivut http://www.fpba.com/paranthesis/select-articles/p10_lubki.html

puupiiirroksin kuvitettuja kirjoja mukanaan Venäjälle. Puupiiirroksista tuli nopeasti kansankulttuuria; kuvat kaiverrettiin lehmuslevyihin ja vedostettiin yleensä mustalla, maalaten kuva-alueet ensin luonnonväreillä ja myöhemmin temperalla. Vedokset levisivät kylästä toiseen kulkukauppiaiden matkassa. Kuten tiedetään, temperamaalaus on ikonimaalauksessa käytetty tekniikka, ja ikoneihin *lubok*-puupiiirroksia yhdisti myös keskeisperspektiivin ja loogisten mittakaavojen puuttuminen.⁴⁹

Venäläisen puupiiirrostaiteen kehitys on kiinnostavaa myös pohdittaessa suomalaisen puupiiirroksen kehitystä, sillä epäilemättä idästä saadut vaikutteet ovat vaikuttaneet myös suomalaisen puupiiirrostaiteen kehitykseen ja muotoutumiseen. On myös mahdollista, että ikonien ja *lubok*-vedosten litteä kuvatila on vaikuttanut suomalaisten näkemyksiin kuvatilasta. Keski-eurooppalaiset vaikutteet ovat todennäköisesti levinneet tänne sekä lännestä että idästä. 1800-luvun lopussa ja 1900-luvun alussa suomalaisetkin taiteilijat alkoivat opiskella ulkomailla ja kansainvälistyä. Monilla taiteilijoilla oli suoria henkilökohtaisia kontakteja Keski-Eurooppaan ja mm. saksalaisiin ja englantilaisiin taiteilijoihin ja taiteilijaryhmittymiin. Nämä kontaktit ovat epäilemättä tarjonneet ilmaisullisia ja teknisiä vaikutteita, jotka ovat välittyneet laajemminkin suomalaiseen taiteen kenttään. Seuraavassa kappaleessa käsitellänkin tarkemmin puupiiirroksen historiaa Suomen kontekstissa.

2.3. Suomalaisen puupiiirroksen vaihteita

Ruotsin alueella kirjapaino oli keskittynyt Tukholmaan, ja ensimmäiset suomenkieliset kirjat, Mikael Agricolan kääntämä *Uusi Testamentti* (1548) ja *Rukouskirja* (1544), painettiin juuri Tukholmassa, Laurentssonin kirjapainossa.⁵⁰ Turkuun perustettiin Suomen alueen ensimmäinen kirjapaino Turun Akatemian yhteyteen vuonna 1642.⁵¹ Kuitenkin kirjasimia oli käytössä alkuun vain vähän, ja kuvituslaattoja hankittiin pitkälti lainaten muualta. Kuvalaattojen tilaaminen ulkomailta oli hankalaa ja vei aikaa, ja kustantajat toivoivat Suomeen perustettavan laitoksen, jossa puukaiverrustaitoja voisi opetella. Tällainen perustettiin lopulta Helsinkiin vuonna 1881. Helsingfors Xylografiska Atelier-nimisessä laitoksessa ksylografian taitoja opettivat Ruotsista Suomeen tulleet ksylografit.⁵²

49 Ibid.

50 Laitinen et al. 2001, 19

51 Malme 1981, 18

52 Nordgren et al. 2017, 8

Vaikka puukaiverrusta alettiin nyt harjoittaa Suomenkin alueella, varsinaiseksi taiteen muodoksi tekniikkaa ei vielä laskettu. Tarvittiin vakiintunut taiteilija, joka esittelisi tekniikkaa osana tuotantoaan. Kuten yleisesti tunnetaan, Suomessa puugrafiikan ja ylipäätään taidegrafiikan tekniikat otti ensimmäisenä taiteilijana käyttöönsä Akseli Gallén-Kallela, joka tutustui grafiikkaan matkoillaan Berliiniin ja Lontooseen. Gallén-Kallelan pienikokoinen puukaiverrus, *Kalman kukka*, syntyi vuonna 1895, ja tästä tekstiä ja kuvaa sisältäneestä teoksesta voidaan katsoa alkaneen paitsi suomalaisen puugrafiikan, myös laajemmin suomalaisen taidegrafiikan historian. Gallén kutsuttiin vuonna 1907 osaksi Die Brücke-ryhmää, ja häneen kohdistui suuria odotuksia puupiirrosten saralla, mutta kotimaassa saatu kielteinen vastaanotto ensimmäisille puupiirrosvedoksille ja niiden huono kaupallinen menestys osaltaan tyrehtyttivät Gallénin innostusta puupiirroksiin.⁵³ Gallén-Kallela kuitenkin opasti muita taiteilijoita taidegrafiikan pariin. Hugo Simberg saapui Ruovedelle Gallénin oppiin vuonna 1893. Simberg keskittyi kuitenkin enemmän metalligrafiikkaan, tehden vain tusinan verran puupiirroksia. Simberg toteutti keskeisimmät aiheensa, *Syksyn* ja *Kuoleman puutarhan* myös puupiirroksina. Ruovedelle grafiikkaoppiin saapui vuonna 1899 vielä Eric O.W. Ehrström.⁵⁴ Hänen grafiikkatuotantonsa aktiivisinta aikaa olivat kuitenkin vuodet Hvitträskissä, 1907-1910. Ehrströmin puupiirroksen olivat väreiltään lämpimiä ja ilmeeltään vahvasti jugend-henkisiä.⁵⁵

Toisin kuin edellä mainitsemani taiteilijat, jotka tekivät lähinnä satunnaisia kokeiluja puupiirroksen parissa, Ellen Thesleff paneutui puupiirrostekniikkaan, ja työskenteli sen parissa yli 30 vuotta. Häneltä tunnetaan lähes 200 puupiirrosta. Thesleff oleskeli syksyllä 1906 Firenzessä, ja tutustui siellä englantilaiseen taiteilijaan ja teatteriaktiiviin, Gordon Craigiin, joka perehdytti Thesleffin puupiirrostekniikkaan. Jo seuraavana vuonna, 1907, syntyi teos *Marionetit*, joka julkaistiin Craigin toimittamassa englantilaisessa The Mask-lehdessä kuvituksena vuonna 1908.⁵⁶ Italiassa Craig ja Thesleff tutustuivat myös keskiaikaisiin italialaisiin puupiirroslaattoihin.⁵⁷ Thesleffin tuotannossa puugrafiikka on kiinnostavalla tavalla yhteydessä hänen maalaustaiteeseensa. Taiteilija ja taidehistorioitsija Kukka Paavilainen on tutkinut, kuinka puupiirroksen tutustumisensa aikoihin Thesleff alkoi maalata pääsääntöisesti palettiveitsellä ja maalausten kuva-alueet pelkistyivät puupiirroksen hengessä.⁵⁸ Monet Thesleffin varhaisista puugrafiikoista olivat hyvin pienikokoisia, mutta 1910-luvulla hän vedosti myös suuremmilta laatoilta. Hän käytti alusta alkaen värejä

53 Puupiirros Suomen taiteessa. SPS:n verkkosivut <http://www.puupiirtajat.fi/puupiirroksen-historiaa/#suomi>

54 Peltola et al. 1981, 4

55 Puupiirros Suomen taiteessa. SPS:n verkkosivut <http://www.puupiirtajat.fi/puupiirroksen-historiaa/#suomi>

56 Peltola et al. 1981, 4

57 Kurssi *Painettu taide*, Kukka Paavilaisen luento 20.11.2017

58 Kurssi *Painettu taide*, Kukka Paavilaisen luento 20.11.2017

puupiiirroksissaan. Hän työsti laattojaan maalausmaisesti, värittäen yhden laatan useilla väreillä, rajaamatta väripintoja tarkasti. Näin ollen työskentelytapa lähestyi maalauksellista monotypia-tekniikkaa. Thesleff oli tiettävästi ensimmäisiä taiteilijoita, jotka työskentelivät näin vapaasti ja kokeilevasti väriedostuksen parissa.⁵⁹

Thesleffiä perinteisemmillä linjoilla puupiirostekniikan parissa työskentelivät vuosisadan alussa taiteilijat Kalle Carldstedt, Vilho Askola ja Erkki Tantt. Vuonna 1926 Taideteollisuuskeskuskouluun perustettiin graafillinen osasto, jota johti Topi Vikstedt. 1930-luvulla puupiiirroksen, ja nyt myös linokaiverruksen, harrastaminen lisääntyi, mihin omalta osaltaan vaikutti Nuoren Voiman Liiton kuvataiteellisen piirin toiminta. Kuten aiemminkin puupiiirroksen historiassa, yhteys kirjapainoon ja kuvitukseen oli keskeinen, ja lino- ja puupiirokset sopivat hyvin Nuori Voima-lehden kuvittamiseen, mihin Askola ja Tantt aktiivisesti osallistuivat.⁶⁰

Vikstedtin opissa oli opiskellut Askolan ja Tanttun lisäksi myös kolmas, hyvin keskeinen suomalainen puupiirtäjä, Ina Colliander. Jo opiskeluaikoinaan Colliander oli tutustunut linoleikkuuseen, mutta puupiiirroksen hän opiskeli omin päin 1930-luvulla.⁶¹ Samaan tapaan kuin Ellen Thesleffilläkin, väri oli vahvasti läsnä myös Ina Collianderin töissä. Colliander hyödynsi puupiiirroksissaan puun syitä, samaan tapaan kuin esimerkiksi Edvard Munch. Colliander työsti laattansa käyttämällä kaiverrukseen pelkkää veistä, mikä selittää hänen töidensä viiltomaisen otteen. Hän myös vedosti töitään värillisille vedospapereille.

1900-luvun puolella välissä useatkin taiteilijat kokeilivat puupiiirrosta. Näistä taiteilijoista mainittakoon mm. Gunnar Pohjola ja Kimmo Kaivanto, ja eritoten Ulla Rantanen, jonka varhaiskauden suurikokoiset puupiirokset määrittivät pitkälti hänen myöhempää taiteilijan uraansa.⁶²

Ylipäätään 1950-luku oli taidegrafiikan nousun vuosikymmen. Syntyi taiteilijaryhmittymiä, kuten *Ryhmä X/10* ja *Nuoret graafikot*, jotka pyrkivät kohottamaan taidegrafiikan arvostusta. Vuosina

⁵⁹ Ibid.

⁶⁰ Suomen Puupiirtäjien seuran kotisivut, artikkeli *Puupiiirros Suomen taiteessa*.
<http://www.puupiirtajat.fi/puupiiirroksen-historiaa/#suomi>

⁶¹ Peltola et al. 1981, 6

⁶² Suomen Puupiirtäjien seuran kotisivut, artikkeli *Puupiiirros Suomen taiteessa*.
<http://www.puupiirtajat.fi/puupiiirroksen-historiaa/#suomi>

1951 ja 1955 Helsingin Taidehallissa järjestettiin *Viiva ja väri*-näyttelyt, joissa myös puupiirros oli vahvasti edustettuna.⁶³

1950 ja -60-lukujen vaihteessa Suomeen saatiin ensimmäistä kertaa laajempaa puupiirrosopetusta, kun Erkki Hervo ja Tuulikki Pietilä toivat öljyväripuupiirroksen ja japanilaisen puupiirroksen tulevien taiteilijoiden ja taidekasvattajien opetusohjelmaan Ateneumin taidekoulussa.⁶⁴ Pietilä myös omassa taiteellisessa työssään kehitti puupiirroksen ilmenemismahdollisuuksia, ja näytti tuleville sukupolville mallia useiden laattojen yhdistämisessä ja puupiirroksen yhdistämisessä muihin grafiikan tekniikoihin. Kuitenkaan 60- ja 70-luvut eivät tuoneet teknisesti tai ilmaisullisesti paljon uutta puupiirroksen kentällä.⁶⁵ Tilanne alkoi muuttua 1980-luvulla, kun Suomeen rantautui uusia puupiirroksen teknisiä sovelluksia ja ilmapiiri suomalaisessa taidegrafiikan kentällä muuttui radikaalisti. Näitä muutoksia käsittelem seuraavassa luvussa.

3. MUUTOKSET PAINETUN TAITEEN KENTÄLLÄ

3.1. Grafiikan murros

Perinteisesti taidegrafiikan valmistus on toteutettu yhteistyönä; taiteilija luonnosteli ja suunnitteli toteutettavan teoksen, ja laatan työstämiseen ja painamiseen erikoistunut käsityöläisjoukko, työpaja, toteutti ja vedosti sen. 1900-luvun alkupuolella oltiin kuitenkin uudessa tilanteessa, sillä taiteilijatkin alkoivat nyt tehdä ja vedostaa painolaattoja itse. Taiteilija-käsite alkoi myös laajeta, kun käsityöläismestarit alkoivat tehdä painolaattoja omissa nimissään. Tältä pohjalta syntyi originaaligrafiikaksi kutsuttu kuvallisen kulttuurin alue, josta Suomessa käytetään nimitystä taidegrafiikka.⁶⁶ Originaaligrafiikka rajattiin yleisestä kuvavirrasta tarkkaan määritellyillä säännöillä, joiden avulla tavoiteltiin painetulle taiteelle asemaa vapaiden taiteiden joukossa. Näitä sääntöjä käytetään yhä tänäkin päivänä. Niiden mukaan vedosmäärä, eli editio, on päätettävä etukäteen ja vedoksen merkitsemistapa ilmaisee sen aseman editiossa ja kertoo painolaatan valmistajan ja vedostajan. Näiden sääntöjen mukaan painolaatta tulee tuhota edition valmistuttua. Näin ollen matriisia ei voi hyödyntää edition ulkopuolisiin vedoksiin.

63 Pohjola et al. 1981, 6-7

64 Puupiirros Suomen taiteessa. Suomen Puupiirtäjien Seuran verkkosivut, artikkeli *Puupiirros Suomen taiteessa*.
<http://www.puupiirtajat.fi/puupiirroksen-historiaa/#suomi>

65 Ibid.

66 Kallio 2017, 19

Tarkkarajainen taidegrafiikan prosessi ainoana oikeana, hyväksyttävänä työskentelyn muotona on saanut erityisesti viime vuosikymmeninä osakseen runsaasti kritiikkiä myös taidegraafikoilta. Tarkat rajat ja sääntökoordinaatistot koetaan työskentelyn vapautta ja ilmaisun mahdollisuuksia rajoittaviksi, ja monet ovat sitä mieltä, että taidegrafiikkaa ympäröivä raja on olisikin syytä pyyhkiä pois. Päivikki Kallion mukaan kieltäytyminen matriisin hävittämisestä sekä fyysisesti että käsitteellisesti asettaa koko taidegrafiikan perinnön uuteen yhteyteen visuaalisen kulttuurin kanssa.⁶⁷ Kuten jo ensimmäisessä luvussa mainitsin, matriisi on keskipiste, jonka tiivistää painetun taiteen olemuksen. Jos ajatusta matriisista laajennetaan kattamaan vaikkapa valokuvaa, valokuva, luonnos, ajatus, ihmisruumis, tiedosto tai maalaus, laajenee paitsi mahdollistuvan graafisen jäljen kirjo, myös painetun taiteen käsitteellinen alue. Jos ajatus matriisista laajennetaan käsittämään aukko materiaalisissa, stensiili, syntyy lisäksi uusia yhteyksiä maalauksellisuuteen, katutaiteeseen ja tilallisuuteen.⁶⁸

Näihin näkemyksiin taidegrafiikan ja painetun taiteen luonteesta ei ole kuitenkaan päädytty suoraviivaisesti tai hetkessä, vaan 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa luotua tiukkaa taidegrafiikan itsesäätelävää sääntöjärjestelmää on murrettu ja kyseenalaistettu vähä vähältä. Paljon muutoksia grafiikan kentällä tapahtui 1980- ja 1990-lukujen aikana, eli ajanjaksona, josta on myöhemmin käytetty nimitystä ”grafiikan murros”. Olen jo aiemmin tässä tutkielmassani nostanut esiin näkemystä siitä, kuinka tällä murroskaudella taidegrafiikka irtautui monista aiemmin kenttää määrittäneistä tekijöistä ja suuntasi kohti monin tavoin vapaampaa, värikkäämpää ja suurikokoisempaa ilmaisua. Tämän kaltainen selkeä narratiivi, jossa edetään perinteisestä kohti uutta ja uudistavaa, kerronta-ajankohdasta käsin nähtynä kiinnostavampaa ja positiivisempaa ilmaisua, on toki luonteeltaan yksinkertaistava ja eittämättä myös ongelmallinen. Ensinnäkin, puhuttaessa niinkin laajasta ilmiöstä kuin suomalainen taidegrafiikka, on mahdotonta vetää tiukkoja rajoja ilmenemismuotoihin ja tapahtuma-aikoihin. Puhuttaessa tiettyjen vuosikymmenien tietynlaisesta ilmaisusta tehdään jo laajoja yleistyksiä. Tässäkin tapauksessa ilmiö ei ollut läheskään näin yksiselitteinen, mutta tiettyjen yleistysten kautta voidaan joillakin tavoin lähestyä kyseistä ilmiötä; muutoksia painetun taiteen kentällä. Tämän luvun alaluvuissa käyn tarkemmin läpi erilaisia osatekijöitä, jotka osiltaan vaikuttivat näihin muutoksiin.

⁶⁷ Kallio 2017, 22

⁶⁸ Kallio 2017, 28

On kuitenkin tärkeää huomata, että käytännössä -taideteoksissa- ilmenevien uusien tekijöiden lisäksi murros- ja muutoskausi piti luonnollisesti sisällään paljon ajatusten ja keskustelujen tasolla ilmeneviä muutoksia, joihin osallistuivat taidegraafikoiden lisäksi myös laajemmin taidekentän toimijat. 1980-luku toi mukanaan laajoja kulttuurisia muutoksia. Postmodernismi ilmeni yhteiskunnan kaikilla alueilla ja pirstoi myös taiteen kenttää. Taiteen alojen väliset muurit murtuivat ja myös raja korkea- ja populaaritaiteen välillä sumeni. Taidegrafiikan osalta nousi taas vahvana esiin kysymys siitä, mitä grafiikka oli, ja millä se perusteli olemassaolonsa.

Taidegraafikko Tuula Lehtinen korostaa artikkelissaan *Grafiikkaa ei ole* (Taide-lehti, 1/2001) grafiikan dokumentaatio- ja tiedonvälitysluonnetta aiempina vuosisatoina, erityisesti ajalla ennen valokuvauksen keksimistä. Hän kertoo, kuinka Napoleonin sotaretkillä oli mukana suuret joukot taiteilijoita ja painajia, joiden välittämät kuvat toimivat ajan ihmisille kuvallistettuna totuutena sotamatkojen tapahtumista ja vieraiden maiden näkymistä. Heti syntyhetkistään alkaen valokuva kuitenkin kyseenalaisti graafisten menetelmien tuottamien kuvien uskollisuuden totuudelle ja nopeasti jäljennösgrafiikka todellisuuden välittäjänä menetti asemansa. Samalla valokuva kyseenalaisti laajemminkin realismin kuvataiteissa. Tiedämme hyvin, miten tästä lähti liikkeelle uusi vaihe länsimaisen taiteen historiassa. Kuitenkin, vaikka valokuva mullisti kaiken kuvallisen kulttuurin ja enemmänkin, ei sen tie taiteen lajiksi ole ollut itsestään selvä. Valokuvaus on joutunut perustelemaan taidemaailmalle, mitä annettavaa sillä on taiteen ilmaisumuotona. Vaikka meille tänä päivänä on itsestään selvää nähdä valokuvia taidemuseoiden ja -gallerioiden seinillä, vielä muutamia vuosikymmeniä sitten tilanne ei ollut sama. Valokuva haki ja vakiinnutti paikkansa taiteen kentällä 1980- ja 1990-lukujen aikana. Tuula Lehtinen toteaa:

Viime vuosina valokuva on lunastanut paikkansa myös taidemaailmassa. Valokuvauksesta on tullut salonkikelpoinen ilmaisuväline, jota ilman ei voi kuvitella nykyään ainuttakaan kansainvälistä taidetapahtumaa. Sen sijaan taidegrafiikan puuttuminen näiltä foorumeilta on pikemminkin itsestäänselvyys.

Sitaatti on aivan 2000-luvun alusta, ja lähes 20 vuodessa on toki tapahtunut muutoksia painotuksissa, mutta edelleenkin taidegrafiikan näkyminen laajoissa nykytaidenäyttelyissä ei ole itsestäänselvyys. Mistä tämä johtuu? Miksi valokuva on onnistunut asemansa vakiinnuttamisessa eri lailla kuin painettu taide? Näen tähän kaksi keskeistä syytä, joita myös Lehtinen artikkeleissaan käsittelee. Taidegrafiikan historia on välineiden historiaa, ja taidegraafikoiden ja taidekentän toimijoiden tarve korostaa grafiikan tekniikoiden työläyttä mm. näyttelyiden yhteyksissä pidettävien

työnäytösten kautta on saattanut johtaa epätoivottuihin lopputuloksiin. Arvostuksen sijaan taidegrafiikka saatetaan yhä kokea kummajaisena, jota tulkitaan vain tekniikoiden hitauden ja hankaluuden kautta. Otso Kantokorpi toteaa osuvasti artikkelissaan *Mihin grafiikkaa tarvitaan?* (Taide 05/03), kuinka taiteen vastaanottajalle teoksen tekniikka tai käytetyt välineet ovat useimmiten sivuseikka, ja oleellista on vain se, kiinnostaako teos katsojaansa. Lisäksi, kuten olen jo aiemmin todennut, taidegrafiikan saralla on käyty suhteellisen vähän teoreettista keskustelua grafiikan olemuksesta ja merkityksestä, tai ainakaan nämä pohdinnat eivät ole päättyneet julkaisuiksi saakka. Valokuvauksen suhteen tilanne on toinen. Sitä on tutkittu laaja-alaisesti jo 1900-luvun alkupuolelta saakka mm. Walter Benjaminin, Roland Barthesin, Sigfried Kracauerin ja André Bazin toimesta.⁶⁹ 1970-luvulta eteenpäin valokuvauksen ottivat tutkimuskohteekseen myös mm. yhteiskuntaan, semiotiikkaan ja psykoanalyysiin suuntautuneet tutkijat.⁷⁰ Tutkimusnäkökulmat laajenivat samoihin aikoihin kun valokuva alkoi vallata aiempaa enemmän julkista tilaa ja asettautua esiin taiteen kontekstissa aiempaa vahvemmin.

Taidegrafiikasta ja laajemmin painetusta taiteesta on alettu kirjoittaa teoreettisemmalla tasolla vasta aivan viime vuosikymmeninä. Kuten jo aiemmin mainitsin, suomalaisessa grafiikkakeskustelussa tärkeä päänavaus on Päivikki Kallion toimittama teos *Siirtämisen ja välittämisen taide*, johon viitataan useassa kohtaa tässä tutkielmassanikin. Aiemmin ilmiöitä ja teoksia, jotka nyt aletaan mieltää painetun taiteen kenttään kuuluviksi, on käsitelty lähinnä muiden alojen lähtökohdista käsin ja painetun taiteen näkökulmat alkavat vasta hiljalleen päästä laajempaan tarkasteluun. Erilaiset kansainväliset konferenssit ja näyttelyt toimivat tänä päivänä tärkeänä pohjana taidegrafiikan teoreettiselle keskustelulle. Suomessa tällaisena keskeisenä instituutiona voidaan nähdä Jyväskylässä kolmen vuoden välein järjestettävät Graphica Creativa-näyttelyt.

Valokuvan ja fotomekaanisten keinojen käyttö on kuitenkin omalta osaltaan laajentanut myös painetun taiteen käsitteellistä aluetta.⁷¹ Viimeistään 1980- ja 1990-luvuilla valokuva lunasti paikkansa osana graafisia teoksia, laajentaen ilmaisun kerroksellisuuden mahdollisuuksia huomattavasti. Offsetlitografia yleistyi myös taiteilijoiden käyttöön, ja mahdollisti aiempaa suuremman koon ja useat värit. Väri yleistyi ylipäätään taidegraafikoiden repertuaariin 1980- ja 1990-lukujen aikana. Erilaiset uudet tekniikat, kuten carborundum ja collagrafia mahdollistivat

69 Seppänen 2014, 129

70 Ibid.

71 Kallio 2017, 23

uudenlaisen jäljen ja kuvakielen. Myös maalauksellinen monotypiatekniikka alkoi yleistyä, itsenäisenä tekniikkana ja osana muilla tekniikoilla toteutettuja teoksia. Kaiken kaikkiaan ajatus erilaisten tekniikoiden ja jäljen jättämisen muotojen yhdistämisestä alkoi saada jalansijaa; vedoksen ei tarvinnut enää olla tarkkojen säännösten mukaisesti tehty vedos, ollakseen luettavissa taidegrafiikaksi. Kaiken jäljen ei näin ollen tarvinnut olla lähtöisin matriisista. Samalla ajatus matriisin mahdollisuuksista alkoi hiljalleen laajeta taiteilijoiden näkemyksissä, ja erilaisilla kokeiluilla pyrittiin hiljalleen laajentamaan ajatusta siitä, mitä taidegrafiikka on ja voi olla. Seuraavaksi käsittelen muutamia tekijöitä, jotka yhdessä vaikuttivat siihen, että grafiikan olemus 1980- ja 1990-lukujen aikana muovautui vapaammaksi ja kokeilevammaksi. Luvun lopussa tarkastelen lähemmin puupiirroskentän muutoksia määrittelemälläni aikavälillä.

3.1.1. Muutokset taidekoulutuksessa

1970-luvulla Opetusministeriö ja ammattikasvatushallitus osoittivat kiinnostusta Suomen taideopetuksen kehittämiseen. Kuvataiteen koulutus- ja museotoimikunnan ajamina suunniteltiin mm. taidekoulujen perustamista Itä- ja Pohjois-Suomeen, humanistis-yhteiskunnallisten aineiden sisällyttämistä taideopetukseen ja taidekoulujen harkinnanvaraisen valtionavun muuttamista pysyväksi valtionavuksi, joka kattaisi vähintään 50 prosenttia koulujen menoista.⁷² Taidekoulutuksen uudistamisesta valmistui kolme komiteamietintöä ja yksi opetusministeriön asettama ryhmän muistio 1970-luvun aikana. Kuitenkaan ehdotuksista suuri osa ei toteutunut juuri muilta osin kuin Taideteollisuusopiston ja Taideteollisen ammattikoulun Taideteolliseksi korkeakouluksi yhdistymisen osalta.⁷³

Kuitenkin taidekoulujen sisällä tapahtui huomattavia muutoksia, joihin vaikutti taloudellisten resurssien kohentuminen. Pro gradu-tutkielmassaan *Väristä elävä grafiikka. Metalligrafiikan värillinen murros 1980-luvun alussa* taidehistorioitsija Anna Vilkuna käsittelee tarkasti Suomen Taideakatemian koulun ja Lahden taidekoulun talouskehitystä ja käytössä olleita resursseja, ja opiskelija- ja opettajahaastatteluiden kautta muodostaa kuvaa 1980-luvun taidekoulujen materiaali- ja tarviketilanteesta erityisesti taidegrafiikan laitosten osalta. Talouskasvu heijastui opetusmäärärahoihin, mistä seurasi se, että grafiikan osaston budjetti lähes nelinkertaistui vuosien 1977 ja 1982 välisenä aikana. STA:n koulu siirtyi valtiolle vuonna 1985, ja tämä kohensi koulun

⁷² Vilkuna 1997, 46 [KM 1973, 119]

⁷³ Ibid., 46

taloudellista tilannetta.⁷⁴ Valtionapu vakiintui 1980-luvun alkupuolella runsaaseen 90 prosenttiin koulun kokonaiskuluista. Vuodesta 1975 koulu alkoi ostaa osan opiskelijoiden käyttämistä materiaaleista. Kuitenkin grafiikan osaston opiskelijat, mm. Tuula Lehtinen ja Heikki Kukkonen muistelivat Vilkinson haastatteluissa, kuinka he saivat käyttöönsä vain pieniä laattoja ja vähän vedostuspapereita.⁷⁵ Kuitenkin STA:n koulu huolehti siitä, että grafiikan osaston välineet olivat ajanmukaiset. Koulu painotti metalligrafiikkaan aina 1980-luvun alkuun asti, ja esimerkiksi vedostusprässit olivat laadukkaita. Vuonna 1975 grafiikan osasto muutti Pohjois-Esplanadi 27:sta Bulevardi 31:een. Jo näissä tiloissa sai työskennellä myös iltaisin ja viikonloppuisin. Syksyllä 1983 tilat Bulevardi 27:ssä valmistuivat, ja grafiikan osaston tilat kohentuivat entisestään.⁷⁶ Uudet tilat houkuttivat grafiikan pariin uusia tekijöitä, mm. maalarilinjalaisia, mikä omalta osaltaan kohensi taidegrafiikan arvostusta opiskelijoiden keskuudessa. Myös Lahden taidekoulussa aiemmin vallinnut tilanahtaus lieventyi hieman, kun koulu vuonna 1984 sai 300 m² lisää tilaa. Huonojen metalligrafiikan välineiden vuoksi Lahden taidekoulun grafiikan opetus oli 1970-luvulla keskittynyt serigrafiaan. 1980-luvun alussa kouluun hankittiin uusi vedostusprässi levennetyllä, metrin mittaisella pedillä.⁷⁷ Myös Lahden taidekoulussa opiskelijoiden iltatyöskentelymahdollisuuksia laajennettiin 1980-luvun aikana.

Kaiken kaikkiaan taloudellinen hyvinvointi näkyi taidekoulujen opetuksessa 1980-luvulla. Koulutusaikoja pidennettiin; Suomen taideakatemian koulussa viides vapaaehtoinen vuosi sisällytettiin koulutusohjelmaan 1980-luvun alussa ja Lahden taidekoulu muuttui nelivuotiseksi samana vuonna.⁷⁸ Pidempi koulutusaika mahdollisti opiskelijoille erilaisia tekniikkakokeiluita, joille ei opinnoissa aiemmin välttämättä ollut aikaa. Lisäksi taidekoulut alkoivat 1980-luvun aikana aiempaa selkeämmin avautua ympäröivälle taidemaailmalle. Vilkinson haastattelemat STA:n opiskelijat kertoivat, että vuoteen 1977 asti heitä oli mm. kielletty osallistumasta näyttelyihin opiskeluaikana, mutta tästä eteenpäin taideopettajat alkoivat jopa rohkaista opiskelijoitamaan asettamaan töitään näytteille.⁷⁹ Taidegrafiikan osastoilla tämä näkyi mm. opiskelijoiden osallistumisina kansainvälisiin grafiikkabiennaaleihin. Näiden kautta myös tietoisuus kansainvälisestä taidegrafiikasta levisi opiskelijoiden keskuudessa. Vuodesta 1982 alkaen Lahden taidekoulun taidegrafiikan opiskelijoista yksi valittiin vuosittain Pyhäniemen kartanon

74 Ibid., 49

75 Vilkinson 1997, 48 [Lehtinen 1995]

76 Vilkinson 1997, 47

77 Vilkinson 1997, 51

78 Vilkinson 1997, 52

79 Vilkinson 1997, 55

kesänäyttelyyn, mikä oli monelle nuorelle graafikolle ensimmäinen julkinen esiintyminen taiteilijana.⁸⁰ Näin taideopiskelijat saivat jo opiskeluaikana kosketusta taiteilijana toimimisen ja näyttelyn pitämisen käytänteisiin.

Koulujen kohentunut taloudellinen tilanne mahdollisti myös ulkopuolisten kurssinpitäjien palkkauksen, eikä opetus näin ollen rajoittunut enää pelkästään vakituisten opettajien taitoihin. Taidegrafiikan tapauksessa tämä näkyi mm. laajenevina erikoistekniikoiden kursseina. Osa kurssien pitäjistä tuli ulkomailta, ja heidän antinsa oli opetettujen tekniikoiden lisäksi totuttua ajattelua laajentavat raikkaat näkökulmat taidegrafiikan tekemiseen. Kansainvälistyminen alkoi 80- ja 90-lukujen aikana nousta aiempaa selkeämmin taidekoulujen tavoitteisiin. 1990-luvun aikana taidekoulut, joiden määrä kasvoi kyseisellä vuosikymmenellä ammattikorkeakoulukokeilujen kautta, loivat oman paikkansa osana erilaisia kansainvälisiä opiskelija- ja opettajavaihtoverkostoja. Kuitenkin jo ennen varsinaisiin vaihtoverkostoihin osallistumista esimerkiksi Suomen Taideakatemian koulu alkoi varata määrärahoistaan osan neljännen vuosikurssin opiskelijoiden vuosikurssimatkoihin, joilla tutustuttiin matkakohteiden kulttuuriin ja taiteisiin.⁸¹

Suuri vaikutus opiskeluilmapiirin positiivisiin muutoksiin oli käänne opettamiskulttuurissa. Suomen taidekoulut olivat tähän asti toteuttaneet akateemista perinnettä, joka perustui opettajan autoritääriseen asemaan. Opiskelijoita ei ollut kannustettu kokeilevuuteen, eikä heidän toiveitaan opetuksen suhteen oltu välttämättä kuunneltu. Opettajat määrittivät pitkälti, minkälaista taidetta opiskelijat saivat tehdä. Tämä näkyi mm. värien käytössä; jos opettaja katsoi, että mustavalkoisuus oli taidegrafiikan ainoa oikea värimaailma, ei hän kannustanut oppilaitaan värin käyttöön tai välttämättä edes opettanut moniväritekniikoita heille. 1980- ja 1990-lukujen aikana tämä opettajan auktoriteettiin perustuva opetuskulttuuri alkoi murentua. Monet uudet, nuoremmat opettajat kokivat itsensä autoritäärisen opettajan sijaan ennemminkin ohjaajiksi, jotka auttoivat ja kannustivat opiskelijoitaan eteenpäin, ja pyrkivät antamaan opiskelijoille mahdollisimman laajan kuvan opettamastaan alueesta.⁸² Suomen Taideakatemian koulun grafiikan osaston ilmapiiriä ja opetusta muuttivat vapautuneempaan suuntaan 1980-luvulla erityisesti uudet opettajat Antero Olin, Juho Karjalainen ja Antti Salokannel. Tuolloin laitoksella opiskellut Heikki Kukkonen kuvaili opiskeluilmapiiriä kotoisaksi.

⁸⁰ Ibid.

⁸¹ Vilkuna 1997, 58

⁸² Ibid., 59

Koulun ilmapiiriä kuvaa “perhepiiri”: musiikki soi ja kahvi tuoksui. Töistäkin tuli vapautuneempia. Levyt suurenivat ja värit tulivat mukaan kuvaan.⁸³

Vaikka opettajien asenteilla oli suuri vaikutus taidekoulujen ilmapiiriin, oli merkityksensä myös opiskelijoiden omilla asenteilla opetusta, opettajia ja toisiaan kohtaan. Anna Vilkun haastattelussa taidegraafikko Anita Jensen kommentoi olleen tärkeää, etteivät opettajat kritisoineet opiskelijoita kovin kovakouraisesti tai jakautuvasti, sillä se olisi hänen mukaansa synnyttänyt kilpailua, joka helposti tuhoaa hedelmällisen yhteishengen mahdollisuuden.⁸⁴ Taidegrafiikan opiskelijoiden yhteishengen syntyyn saattaa vaikuttaa osiltaan myös tyypillisen työtilan rakenne. Grafiikan luokat ovat yleensä rakenteeltaan pajamaisia, ja monet materiaalit ja työvälineet ovat kaikkien yhteisessä käytössä. Vaikka jokaisella opiskelijalla yleensä on oma työpisteensä, suuri osa työskentelystä tapahtuu yhteisissä tiloissa. Tällaisessa pajamaisessa tilassa vuorovaikutukselta ei voi välttyä, ja sosiaalisuus on osa työskentelyn luonnetta. Koulun tarjotessa tuleville taidegraafikoille tällaisen hedelmällisen mahdollisuuden yhteistyöskentelyyn, saattoi koulun päättäminen tuntua erityisen rankalta, mikäli pajamainen työskentely vaihtui yksinäiseen työskentelyyn omalla työhuoneella. Tältä pohjalta nähtynä seuraavaksi käsittelemäni ilmiö, eli yhteispajojen laajamittainen synty erityisesti 1980-luvulla on helppo nähdä monin tavoin erityisesti nuorten taidegraafikoiden työskentelyä helpottaneena tekijänä.

3.1.2. Jaetut työpajat

Grafiikanpaja-termillä on kaksi toisistaan poikkeavaa merkitystä. Se voi tarkoittaa joko vedostuspalveluita tarjoavaa tai kustannustoimintaa harjoittavaa yritystä, tai yhteisöjen ja kuntien ylläpitämiä ei-kaupallisia yhteistyöhuoneita. Suomessa lähes kaikki grafiikanpajat ovat olleet ja edelleen ovat viimeksi mainittua tyyppiä. Ne ovat yleensä kaikille avoimia, edullisia yhteistyöhuoneita, jotka järjestävät usein myös kursseja ja näyttelyitä.⁸⁵ 1980-luvulla perustettiin useita uusia grafiikanpajoja jo olemassa olleiden, mm. Tuhkan kurssikoulun, Suomen taidegraafikot ry:n ja Turun taidegraafikoiden työhuoneiden lisäksi. Ensimmäinen kunnallinen yhteistyöhuone avattiin Jyväskylässä vuonna 1978. Jyväskylän Grafiikanpajan ohella merkittäväksi

⁸³ Vilkuna 1997, 60 [Kanerva 1995]

⁸⁴ Vilkuna 1997, 64

⁸⁵ Vilkuna 1997, 66

yhteistyöhuoneeksi nousi Suomen Taidegraafikoiden liiton Grafiikanpaja Grafiris, missä oli hyvät litografian välineet ja vuodesta 1984 eteenpäin myös laadukas metalligrafiikan prässi.⁸⁶

Vaikka taloudellinen nousukausi oli parantanut taidekoulujen resursseja, hankaloitti se aloittelevien taiteilijoiden mahdollisuuksia vuokrata työtiloja kovan kysynnän ja korkeiden vuokrien takia. Näin ollen yhteistyöpajoille oli kova kysyntä.⁸⁷ Grafiikanpajojen merkitys perustui myös siihen, että ne mahdollistivat graafikoiden välisen tiedonvälityksen. Kokemukseni mukaan taidegraafikoiden työskentelyyn kuuluu lähtökohtainen avoimen tiedon periaate; työskentelyä parantavat uudet ideat ja tekniikkavinkit jaetaan kollegojen kesken, ja yhteiset työpajat mahdollistavat juuri tämän tiedonvälityksen. Useimmilla pajoilla myös järjestettiin kursseja, joille kutsuttiin toisinaan opettajia myös Suomen ulkopuolelta. Tekniikkakursseilla ammattitaiteilijatkin pystyivät syventämään osaamistaan uusilla teknisillä sovelluksilla tai jopa löytämään kokonaan uusia tekniikoita repertuaariinsa.

Vaikka tässä nostan esiin grafiikanpajojen fyysistä puolta työskentelyn mahdollistavina tilana ja työvälineinä, on syytä huomioda, että suuri osa grafiikanpajoista on samalla alueellisia taidegrafiikan taiteilijayhteisöjä ja -yhdistyksiä. Tältä pohjalta yhteisöllisyyden merkitys grafiikanpajakontekstissa kasvaa entisestään. Grafiikan alan taidehistorialliset tutkimukset ovatkin kautta linjan painottaneet erityisesti taiteilijoiden järjestäytymistä.⁸⁸ Näkökulma on kiinnostava, ja kokemukseni mukaan tänäkin päivänä mielekäs; aktiivinen taidegrafiikan toimijuus asuu edelleen pitkälti juuri grafiikanpajoilla ja grafiikkayhdistyksissä. Suomalaisen professiotutkimuksen tutkijan professori Esa Konttisen mukaan järjestötoiminnan tutkiminen on kaikissa professioissa perusteltua, koska järjestäytyminen organisaatioksi kuuluu modernin profession keskeisiin tunnuspiirteisiin, mutta järjestöt ovat erityisen tärkeitä ammateissa, jotka eivät voi täsmällisesti määrätä rajoituksia ja ehtoja ammatinharjoittajaksi pääsemiselle.⁸⁹ Taidegrafiikan yhdistysten tapauksessa toiminta on tänä päivänä melko inklusiivista; usein pelkkä kiinnostus taidegrafiikkaan ja perustekniikoiden tuntemus mahdollistavat jäseneksi pääsyn. Aktiivisten toimijoiden runsas määrä nähdään kaikkien etuna.

86 Vilkuna 1997, 68

87 Vilkuna 1997, 68

88 Rosenlöf 2009, 5

89 Rosenlöf 2009, 4

Taidegrafiikan murroksesta puhuttaessa on grafiikanpajojen yhteydessä huomioitava myös Suomessa vähälukuisten kaupallisten, vedostuspalvelua tarjoavien pajojen merkitys grafiikan ilmeen muutokselle. Suomen tunnetuin ja edelleen toimiva vedostus, kehystys- ja myyntipalveluita tarjoava grafiikanpaja Himmelblau perustettiin vuonna 1989. Kuitenkin jo ennen Himmelblaun perustamista Suomessa toimi pieni syväpainografiikan vedostajien ammattikunta.⁹⁰ Väri ja teosten kasvava koko alkoivat kiinnostaa useita graafikoita 1980-luvun aikana. Monivärisen ja suurikokoisen työn vedostaminen on kuitenkin hankalaa ja aikaavievää. Kuitenkin vain harvat taidegraafikot käyttivät vedostajien palveluita säännöllisesti.⁹¹ Taloudelliset resurssit olivat epäilemättä monille este vedostajien palkkaamiselle. Lisäksi monien mielestä vain taiteilijan itsensä vedostamat teokset olivat todellista taidegrafiikkaa. Silti monet nuoret graafikot ajattelivat vedostamisen jättämisen ammattilaisille antavan heille enemmän aikaa luomistyöhön. Tänä päivänä pienten vedossarjojen ja uniikkiteosten yleistyttyä suurin osa taidegrafiikan parissa työskentelevistä taiteilijoista mieltää vedostamisen niin oleelliseksi osaksi työprosessia ettei tätä vaihetta olla valmiita luovuttamaan ulkopuolisille.

3.1.3. Uudet painokoneet ja materiaalit

Vielä 1970-luvulla taiteilijatarvikemarkkinat olivat kautta linjan Suomessa hyvin suppeat. Anna Vilkuna näkee tarjonnan puutteen myös sammuttaneen kysynnän. Esimerkiksi värillisestä syväpainosta kiinnostuneiden oli ostettava painovärit ja monesti myös vedostuspaperit Tukholmasta.⁹² Vasta 1970- ja 1980-lukujen vaihteessa vedostusvärien kysynnän laajuus teki niiden kauppaamisen kannattavaksi toiminnaksi. Suomen Taidegraafikoiden liitto auttoi jäseniään materiaalihankinnoissa tekemällä ulkomaille tarvikelauksia. 1980-luvulla Printtus Oy jatkoi tätä toimintaa ja myi Grafirixen tiloissa grafiikan tarvikkeita. STG:n ja Printtus Oy:n matala hinnoittelu synnytti taidevälinemarkkinoille kilpailua, jonka ansiosta materiaalien hinnat yleisesti laskivat hieman.⁹³

Materiaalien lisäksi Suomessa oli vielä 1980-luvulle tultaessa pulaa grafiikan tekoon tarvittavista työvälineistä. Saatavilla olevien syväpainoprässien pieni koko ja käsikäyttöisyys hankaloittivat teosten koon suurentamista. Tilanne korjaantui kun Hannu Leppänen alkoi 1980-luvun alkupuolella

⁹⁰ Vilkuna 1997, 74

⁹¹ Ibid.

⁹² Vilkuna 1997, 75

⁹³ Vilkuna 1997, 75 [STG:n vuosikertomus 1979]

valmistaa sähkökäyttöisiä ja suurikokoisempia prässejä, jotka saavuttivat nopeasti suuren suosion graafikoiden keskuudessa. Kun Offset-litografia alkoi yleistyä painotekniikkana myös taidegraafikoiden käyttöön 1980-luvun aikana, tulivat aiempaa suurempi koko ja laajempi värimaailma entistä saavutettavammiksi.⁹⁴

3.1.4. Taidemarkkinat

Performanssitaide ja erilaiset happeningit olivat vakiinnuttaneet asemaansa suomalaisella taidekentällä jo 1970-luvun aikana, mutta 1980-luvun aikana niiden rooli kasvoi entisestään. Happeningit pyrkivät sosialisoimaan taiteen, tekemään taiteesta julkista, ja jotakin johon myös katselijat voivat osallistua.⁹⁵ Myös muilla kuvataiteen alueilla pyrittiin ulos taideinstituutioista. Erityisesti käsitetaide eri ilmenemismuodoissaan toimi vahvasti gallerioiden ja museoiden ulkopuolella.⁹⁶ Vaikka taidegrafiikankin sisällä toki nähtiin käsitetaiteellisia ja kantaaottavia ulottuvuuksia, laajamittaisesti se pitäytyi edelleen perinteisten taideinstituutioiden sisällä yhdessä maalaustaiteen kanssa.⁹⁷ Näiden taideinstituutioiden sisällä taidegrafiikka voikin 1980-luvulla varsin hyvin, kun talouden nousukausi vilkastutti taidekauppaa. Koulutetulla keskiluokalla oli nyt aiempaa enemmän rahaa käytettävissä ylellisyystuotteisiin, kuten taiteeseen. Taidetta alkoivat ostaa nyt myös uudet ryhmät, kuten sijoittajat ja ”jupit”.⁹⁸ Heille taide nousi kiinnostavaksi sijoituskohteeksi. Lisäksi pankit ja vakuutuslaitokset alkoivat nyt järjestelmällisesti kerätä omia taidekokoelmia, ja samalla myös sponsorioimaan taidetta aiempaa laajemmassa mittakaavassa. Myös museoilla oli aiempaa enemmän hankintavaroja taloudellisen hyvinvoinnin seurauksena. Taiteen kentälle ilmestyi vilkastuneen kysynnän seurauksena myös uusia toimijoita, mm. huutokauppakamareita, taidekauppiaita ja -konsultteja. 1980-luvulla jo yksin Helsingissä taidegallerioiden määrä moninkertaistui. Monet näistä uusista gallerioista olivat aiempaa kaupallisemmin orientoituneita. Hinnaltaan monia muita taiteen lajeja matalampi taidegrafiikka ei ollut varsinaista sijoitustaidetta, mutta sen myynti kiihtyi kuitenkin 1980-luvun aikana ja grafiikka pääsi aiempaa näkyvämmiin esille taidegallerioissa. Grafiikkaa hankittiin myös yrityslahjoiksi. Erityisesti värigrafiikka sai taidegallerioilta todella myönteisen vastaanoton.⁹⁹

94 Vilkuna 1997, 76

95 Vilkuna 1997, 78

96 Ibid.

97 Ibid.

98 Vilkuna 1997, 84 [Uusitalo-Jyrämä 1992, s.18]

99 Vilkuna 1997, 86

3.1.5. Postmodernismi

1980-luvulle tultaessa Suomessa alkoi ilmetä kulttuurinen muutos, joka voidaan nähdä osana postmodernismia. Postmodernismi kulttuurisena ilmiönä on äärimmäisen laaja-alainen, ja sen ilmentymät yltävätkin kaikille yhteiskunnan osa-alueille: politiikkaan, uskontoihin, filosofiaan, medioihin, elämäntapoihin, kulutukseen, tieteisiin ja taiteisiin. Postmodernismi syntyi nimensä mukaisesti modernin aikakauden jälkeen, kommentoimaan modernin elitistisenä pidettyjä perinteitä ja itsestäänselvyyksiä.¹⁰⁰ Postmodernismia on hyvin vaikeaa määritellä kattavasti ja tiiviisti, sillä se pakenee universaaleja teorioita ja yhdenmukaisuutta; suuria kertomuksia tai metanarratiiveja, kuten postmodernismin keskeinen filosofi Jean-Francois Lyotard on asiaa muotoillut.¹⁰¹ Postmodernismi edustaa ennemminkin suhteellisuutta, pirstaleisuutta, moniarvoisuutta ja satunnaisuutta. Korkeakulttuuri ja viihde sekoittuvat ja “hyvän” ja “huonon” maun tunnistaminen vaikeutuu. Subjektilla jää postmodernissa yhteiskunnassa lähinnä yksilöllisiä valintoja tekevän kuluttajan rooli.¹⁰²

Myös postmodernismin ajoittaminen on hankalaa. Ensimmäisen kerran termiä käytti 1870-luvulla englantilainen maalari John Watkins Chapman, määrittäen kaiken impressionismia seuraavan maalaustaiteen ‘postmoderniksi maalaukseksi’.¹⁰³ Kuitenkin nykyisessä, laajassa merkityksessään postmodernin käsite otettiin ensimmäisenä käyttöön arkkitehtuurin saralla. Arkkitehtuurin teoreetikko Charles Jencks kritisoi kovasanaisesti modernia arkkitehtuuria, ja kun Pruitt-Igoen talokompleksi hävitettiin Missourin St Louisin kaupungista vuonna 1972, Jencks julisti modernin arkkitehtuurin kuolleeksi.¹⁰⁴ Tästä eteenpäin arkkitehtejä alettiin kannustaa ottamaan rakennusten suunnittelussa aiempaa vahvemmin huomioon rakennusten käyttäjät. Seuraavina vuosikymmeninä arkkitehtuuri myös muuttui aiempaa eklektisistisemmäksi, yhdistellen -postmodernismin hengessä uusia ja vanhoja tyylejä. Vaikka 2010-luvun näkökulmasta postmodernismi pyritään monesti paketoimaan historialliseksi jaksoksi, joka vallitsi 1900-luvun loppupuolella, on aikakauden loppua kuitenkin vaikea määrittää. Voidaankin kysyä, onko postmodernismi ohi tai edes loppumaisillaan. 2000-luku on tuonut mukanaan uusia ilmiöitä ja muuttanut mm. teknologian nopean kehittymisen ja

100 Taideteollisuuden historia: Postmodernismi. Jyväskylän ammattikorkeakoulun Avoimet oppimateriaalit-verkkosivusto <http://oppimateriaalit.jamk.fi/taideteollisuus/postmodernismi/>

101 Sim 2007, 7

102 Postmoderni kuvataide. Jyväskylän yliopiston oppimateriaalit-verkkosivusto

103 Sim 2007, 8

104 Sim 2007, 9

yleistymisen myötä elämätapoja ja työnkuvia, mutta postmodernismille oleelliset piirteet, kuten monimuotoisuus ja suurten tarinoiden puute määrittävät edelleen aikaamme.

1980-luvulle tultaessa kulttuurin sirpaloituminen ilmeni myös taiteen kentällä. Perinteikkäiden taiteen tekemisen tekniikoiden rinnalle astui uusia taiteenlajeja, kuten videotaide ja sarjakuvataide, sekä asemaansa jo vakiinnuttanut performanssitaide. 1980-luvun taiteelle oli ominaista paitsi ironia ja kitsch, myös lainailu. Lainailun kohteiksi joutuivat sekä korkea- että populaarikulttuuri.¹⁰⁵ Populaarikuvaston lainaamisella parodioitiinkin yleensä juuri taiteen yleviä käytäntöjä. Myös banaali muutettiin taiteeksi, ja kieli säilytti vahvan roolinsa myös kuvataiteen kentällä. Keskeisestä kuvataiteen ilmaisussa oli muutos 1970-luvun yhteiskunnallisesta realismista kohti tunnepitoisempaa ilmaisua, johon sisältyi maalauksellisuus, värit ja uudenlainen esittävyys. Ilmaisullisen kollektivismin korvasi nyt ilmaisun individualisoituminen; taiteilijat kuvasivat taiteessaan itselleen merkityksellisiä asioita tai tunteita, eivätkä niinkään välittäneet katsojien intresseistä. Taiteilijat käsittelivät töissään ironisoiden myös kulutuskulttuuria ja massatuotantoa, rinnastaen ostamisen eskapistisiin unelmiin ja ostoskeskuksen sen pyhätöksi, jossa "historiat, kulttuurit ja identiteetit sitoutuvat yhteen".¹⁰⁶ Näitäkin ilmiöitä taiteilijat käsittelivät kuitenkin enemmän poeettisella kuin poliittisella otteella.¹⁰⁷

3.2. Puupiiirros murroksissa

Todellisenä merkkipaaluna suomalaisen puupiiirroksen historiassa monet graafikot ovat pitäneet vuonna 1986 Jyväskylän grafiikanpajalla järjestettyä, amerikkalaisen taiteilijan Karen Kuncin vetämää reduktiopuupiiirroksen, eli yhden laatan puupiiirroksen, kurssia suomalaisille taiteilijoille. Kurssin yhteydessä pidettiin myös näyttely, joka esitteli laajasti amerikkalaista grafiikkaa. Esillä oli paljon puupiiirroksia, mutta myös yhdistelmätekniikoita. Näyttely ja kurssi tekivät vaikutuksen suomalaisiin graafikoihin, ja kurssin jälkeen siitä tuli ylivoimaisesti suosituin puupiiirrosmenetelmä Suomessa. Se antoi paljon tilaa intuitiivisemmalle työskentelylle, kun työhön ei tarvinnut varata lukuisia laattoja useita värejä halutessa, eikä taiteilijan tarvinnut samalla lailla huolehtia kohdistamisesta. Myös materiaalia säästy, mikä teki työskentelystä huokeampaa. Taiteilijat oppivat myös nopeasti hyödyntämään päällekkäisiä värikerroksia, joilla väreistä sai parhaimmillaan todella

105 Postmoderni kuvataide. Jyväskylän yliopiston oppimateriaalit-verkkosivusto

106 Sim 2005, Trodd, 90

107 Sim 2005, Trodd, 91

hehkuvia ja vahvoja. Monet taiteilijat vedostivat töitään japaninpaperille, ja osa yhdisti tärkkelysliimalla usempia japaninpapereita yhteen hyödyntäen niiden läpinäkyvyyttä, tai kiinnitti ohuen paperin paksumpaan vedospaperiin saadakseen aikaan kestävämmän lopputuloksen.

Innostusta puupiirrookseen erityisesti taideopiskelijoiden ja nuorten taiteilijoiden keskuudessa lisäsi entisestään se, että vuonna 1988 Vuoden nuori taiteilija-palkinto myönnettiin puupiirtäjälle, Outi Kirveelle, joka tunnetaan suurikokoisista, taianomaisista ja väriä hehkuvista puupiirroksistaan. Vilkuna mainitsee Kirveen Lahden taidekoulun taidegrafiikan opiskelijoiden avainhenkilönä 1980-luvulla, siitäkin huolimatta että hän työskenteli mielellään yksin.¹⁰⁸ Kirveellä oli enemmän tietoja ja taitoja kuin muilla ryhmän jäsenillä; hän oli opiskellut kauemmin ja käynyt mm. värigrafiikan kursseilla. Kirves on haastatteluissaan perustellut mieltymystään puupiirrookseen tekniikan yksinkertaisuudella ja sillä, että se mahdollistaa suuren koon eikä työskentelyyn tarvita liuottimia, happoja tai muita myrkkyjä, eikä välttämättä prässäikään. Kirves vedostaa työnsä kozo-japaninpaperille ja yhdistää usein kaksi arkkia niin, että alemmasta kuultaa elementtejä läpi. Kirves käsittelee töissään hiljaisuutta, aikaa sekä kasvun ja katoavuuden teemoja. Hänen teoksissaan luonnonelementit ja maisemat ovat suuressa roolissa yhdessä vahvojen ja hehkuvien värien kanssa.

Luonto oli keskeinen aihe 1980- ja 1990-lukujen puupiirrostaiteessa Suomessa yleisemminkin. Edellä käsiteltiin sitä, kuinka 1970-luvun realismi vaihtui 1980-luvulla tunnepitoisuuteen. Vähävärisyys ja selkeä esittävyys saivat antaa tietä tunteellisuudelle, maalauksellisuudelle, väreille ja uudenlaiselle esittävyydelle.¹⁰⁹ Tämä näkyy selkeästi aikakauden puupiirroksissakin. Esittäviä aiheita abstrahoitui tai käsiteltiin tunnepitoisesti. Väri hehkui vahvassa roolissa. Luontoaiheiden lisäksi huumorilla käsitelty arjen näkymät ja ihmissuhdekysymykset näyttelivät keskeistä roolia teosten aihevalikoimassa.¹¹⁰ Henkilökohtaisen otteen myötä myös yksilön oma tila nousi käsittelyyn, ja tiukasti rajatut sisätilakuvaukset rinnastuivat vapautta ja tilaa korostaviin laajoihin luontonäkyymiin.

Vuonna 2004 Karen Kunc kuratoi yhdessä Jukka Partasen kanssa suomalaista puupiirrostaideetta esittelevän näyttelyn *Mirror of the Wood: A Century of the Woodcut Print in Finland*, joka nähtiin vuosina 2004 ja 2005 Seattlessa ja Nebraskassa. Näyttelyn yhteydessä julkaistiin myös

108 Vilkuna 1997, 86

109 Vilkuna 1997, 78

110 Vilkuna 1997, 79

samanniminen kirja Kuncin, Partasen ja Annu Vertasen toimittamina. Teos ja näyttely pyrkivät yhdessä nostamaan esiin suomalaisten puupiirtäjien laajaa kirjoa ja vahvaa ilmaisua, samalla kun se esitteli suomalaisen puupiirroksen vuosisadan mittaisen historian vaihteita. Suomalaisen puupiirroksen historiassa nähtiin uusi järjestäytymisen vaihe, kun vuonna 2014 taidegraafikko Tuula Moilasen aloitteesta perustettiin Suomen Puupiirtäjien Seura. Seura esittelee suomalaista puupiirrostaideetta ja tarjoaa kursseja ja tietoa puupiirrostekniikoista. Vuonna 2016 SPS järjesti Kiotossa yhteisnäyttelyn teemalla *Mysterious Forest*. Tänä päivänä Suomessa toimiikin useita aktiivisia taiteilijoita, jotka käyttävät pääasiallisina tekniikoina puupiirrostekniikoita.

Näkyvyyttä puupiirrokselle saatiin myös vuonna 2012, kun Vuoden Nuoreksi Taiteilijaksi valittiin taidegraafikko ja puupiirtäjä Ari Pelkonen. Töissään Pelkonen yhdistää kiinnostavalla tavalla puupiirroksen historiaa ja erityisesti 1980- ja 1990-lukujen puupiirrostaiteen perintöä 2010-luvun kuvamaailmaan. Hänen teoksensa ovat yleensä hyvin suurikokoisia, ja Outi Kirveen tapaan hänkin koostaa teoksensa läpikuultavista japaninpaperista, joita kiinnittää monesti maalaustensa päälle. Pelkosen töissä liukuvärjäyksiin rakennettu unenomaisuus yhdistyy terävarajaiseen muotokieleen. Töissä nähdään usein etäännytettyjä ihmishahmoja yleensä irrotettuina ympäristöstään. Ympäristö muodostuu värillisestä tyhjyydestä, samaan tapaan kuin vaikkapa puupiirtäjä Antti Tantun teoksissa. Kaikessa vähäeleisyydessään Pelkosen ja Tantun teokset kuitenkin luovat vaikutelman laaja-alaisesta tilasta ja tilaan assosioituvasta vapaudesta, joille hahmojen usein klaustrofobiaa ilmentävät asennot luovat kiinnostavaa kontrastia. Seuraavassa luvussa pureudun tarkemmin kysymyksiin tilasta ja tilallisuudesta, ja käsittelem sen, kuinka tila ilmenee tuoreessa puupiirrostaiteessa.

4. TILALLISUUS

4.1. Tila

Space, a boundless, three-dimensional extent in which objects and events occur and have relative position and direction.¹¹¹

Moderni ja jälkimoderni tila-ajattelu ovat omaksuneet ytimekseen filosofi Immanuel Kantin (1724-1804) transsendentaalin idealismin näkemyksen, jonka mukaan aika ja avaruus ovat kokemuksen ehdot *a priori*, eli kaikkia kokemuksia edeltävät ehdot. Ne vaaditaan, jotta meillä voi ylipäänsä olla

111 Space. Encyclopaedia Britannican verkkosivut <https://www.britannica.com/science/space-physics-and-metaphysics>

olla representaatioita objekteista. Kokemus saa muodon ajan ja tilan kautta, vaikka ajasta ja tilasta ei voi kokemuksella saavuttaa tietoa, vaan ne ovat puhdasta intuitiota. Tilan intuitiivisuus perustuu matemaattisille totuuksille, geometrialle, jota ei Kantin mukaan voi epäillä.¹¹² Koska tila näin ollen on kaiken tapahtuvan, toiminnan toinen perusedellytys, on selvää, että sitä voi lähestyä lukemattomista eri lähtökohdista ja tarkastelukulmista. Tämä vaihtoehtoisten lähestymistapojen runsaus aiheuttaa hankaluutta saada koko käsitteestä minkäänlaista pitävää otetta. Tila on samaan aikaan sekä konkreettinen että abstrakti asia, kaikkialla ja ei missään. Se on vakiintunut lukuisten eri alojen termistöön, sen vaikutus ulottuu kaikkialle ja merkitykset ovat joustavia. Tila luo edellytykset toiminnalle ja ilmenee myös metaforisesti, kuten esimerkiksi sanonnoissa “olla tilaa ajatella” tai “olla tilaa hengittää”, joissa tila rinnastetaan vapauteen. Kuten Antti Turkko asian ilmaisee, tila on samaan aikaan fyysinen ja matemaattinen, ruumiillinen ja mentaalinen, haptinen ja symbolinen.¹¹³

Tässä tutkielmassani tarkastelen tilaa pitkälti juuri mentaalisenä, moniaistillisena ja symbolisena ilmiönä. Tila on kiinnostanut Kantin jälkeenkin lukuisia filosofejä, ja 1900-luvun aikana filosofisissa tilakäsityksissä löydettiin näkemykset mm. ruumiillisesta ja sosiaalisesta tilasta. Koemme tilaa kehollamme, moniaistisesti ja tila ja aika ovat ennen kaikkea suhteita asioiden välillä.¹¹⁴ Tilakokemus muodostuu aistihavainnon ja fyysisen aktiviteetin, tilassa liikkumisen myötä. Objektien koskettaminen paljastaa niiden etäisyyden toisistaan, siinä missä äänihavainto tai vaikkapa tuoksukin rakentavat kokemustamme tilasta. Olemisemme muuntaa tilaa paikoiksi. Humanistisen maantieteen tutkijan Yi-Fu Tuanin mukaan tila on muuttunut paikaksi, kun se tuntuu tutulta. Hänen mukaansa paikka on eräänlainen objekti, joka muiden objektien tapaan määrittää tilaa.¹¹⁵ Tilat siis saavat olemuksensa paikkojen kautta. Myös käsite tapahtumapaikka (engl. site) on keskeinen pohdittaessa tilan kokemuksellisuutta. Antti Turkon mukaan mm. kulttuurimaantieteessä ja taiteen parissa on yleistä tulkita tilaa, paikkaa ja tapahtumapaikkaa saman prosessin eri osina. Tila nähdään sosiaalisina suhteina, paikka tilallisuuden yksittäisenä artikulointina ja tapahtumapaikka “esitettyinä” paikkana.¹¹⁶

112 Turkko 2015, 11-12 [Kant 2013, 69-70]

113 Turkko 2015, 10

114 Turkko 2015, 12

115 Turkko 2015, 12 [Tuan 1977, 17]

116 Turkko 2015, 14

Nykytutkimuksessa määritellyn tilan käsitteen sisältöä muotoiltiin mannermaisessa filosofiassa erityisesti fenomenologisen suuntauksen parissa. Fenomenologiaksi kutsuttu filosofinen menetelmä on aikojen kuluessa ymmärretty monin tavoin, eivätkä käsitteen käytöt edelleenkään muodosta kovin yhtenäistä kokonaisuutta. Vuonna 1807 ilmestyneessä saksalaisen idealismin perusteoksessa *Phänomenologie des Geistes* (*Hengen fenomenologia*) G. W. F. Hegel kutsui fenomenologiaksi esitystä ”tietoisuuden kokemuksesta”, so. läpikäyvää tutkimusta niistä eri tasoista, joilla henki voi ilmetä itselleen matkallaan yksinkertaisesta aistivarmuudesta itsetietoisuuteen ja absoluuttiseen tietoon¹¹⁷ Fenomenologian varsinaisena oppi-isänä voidaan kuitenkin pitää saksalaista filosofia Edmund Husserlia (1859-1938), jonka myöhäisessä tuotannossa tila oli tärkeä aihe. Hänen mielestään ihmisen havaintoa tai kokemusta ei voinut irrottaa ihmisen tavasta olla maailmassa, ja näin ollen ihminen on hänen mukaansa spatio-temporaalinen.¹¹⁸

Husserlin näkemysten pohjalta jatkoi filosofista työskentelyä fenomenologi Maurice Merleau-Ponty (1908-1961). Myös Merleau-Ponty toteaa, että ilmiön rakenteeseen kuuluu aina se, että se on jonkinlainen ja jossain. Havaitsemme ilmiöt syvyydessä, joka ei ole pelkkä suhde kappaleiden välillä, vaan edellyttää perspektiivin. Syvyys “ paljastaa välittömästi ruumiin suhteen tilaan”.¹¹⁹ Etäisyydet minun ja maailman objektien ja asioiden välillä eli syvyys, korkeus ja pituus ovat eksistentiaalisia ulottuvuuksia, mikä tarkoittaa että ne ovat mitä ovat ainoastaan suhteessa tiettyyn ruumiiseen.¹²⁰ Hänelle tilan kokemisen keskipisteenä on minä itse, ruumiillisena ja aistivana oliona.¹²¹ Merleau-Pontyn mukaan ihminen ei vain katseellaan havainnoi tilaa vaan kokee sen kaikilla aisteillaan ja ruumiillaan. Merleau-Pontyn mukaan olemme kuitenkin kietoutuneet maailmaan ja sen tilallisuuteen. Me olemme tilaa tai asumme sitä. Ruumis ei ole objektiivisen tilan paikassa, positiossa, vaan se on aina ”tässä”.¹²²

Minä en näe [tilaa] sen ulkopuolisen pinnan mukaan, minä elän sen sisäpuolitse, minä olen upoksissa sen sisällä. Maailma on ympärilläni, ei edessäni.¹²³

117 Backman & Himanka: Fenomenologia. Filosofia.fi-verkkosivut <http://filosofia.fi/node/2712>

118 Turkkio 2015, 13

119 Lämsä 2016, 49

120 Ibid.

121 Turkkio 2015, 13

122 Ibid.

123 Turkkio 2015, 22 [Merleau-Ponty 2012]

Merleau-Pontyn ruumiinfenomenologisessa ajattelussa keskeistä on huomioida se, että hänelle subjekti ja objekti eivät ole erillisiä, vaan vastavuoroisessa suhteessa ja toisistaan riippuvaisia. Näin hän kiistää Descartesin päätelmän, jossa ihmisen tajunta on ruumiista erillinen, ei-spatiaalinen olento.¹²⁴ Tämä dualismin perintö näkyi vielä mm. Husserlin fenomenologiassa, joskin Merleau-Ponty esitti artikkelissaan *Philosophie et son ombre*, että jos Husserl olisi vielä jatkanut reduktiotaan pidemmälle, myös hän olisi päätenyt uuteen, dualismin kumoavaan, ontologiaan.¹²⁵

Tilan tuottamista ja sosiaalista tilaa tuotannossaan käsitellyt filosofi Henry Lefebvre (1901-1991) kritisoi ajatustapaa, jossa tila nähdään säiliömäisenä tyhjyytenä. Lefebvren mukaan ruumis on se, joka luo liikkeillään, luonnonlakien alaisena, tilaa. Hänen näkemyksensä liittyy myös sosiaaliseen tilaan, ja sosiaalisten suhteiden muodon määrittää ensisijaisesti tila.¹²⁶ Näin Lefebvren näkemysten pohjalta muotutuu kiinnostavasti ajatus tilan ja ihmisten vuorovaikutuksesta. Hänen mukaansa yhdessä tilassa on aina useita sosiaalisia tiloja.¹²⁷

Fenomenologisen filosofian tilakäsityksiä auki purettaessa nousee väistämättä esiin myös filosofi Gaston Bachelard (1884-1962) teoksellaan *Tilan poetiikka*. Bachelard aloitti filosofisen uransa epistemologina, mutta keskittyi myöhäistuotannossaan runouden filosofiaan.¹²⁸ *Tilan poetiikassa* Bachelard lähestyy tilaa pitkälti mentaalisina, poeettisina kuvina, jotka voivat olla esimerkiksi muistoja tai unia. Bachelard käsittelee erityisesti yksityistä tilaa; taloa/kotia, ullakoita, kellareita ja nurkkauksia. Hänelle tila on eletty ja koettu asia, jossa psyyke ja mielikuvat ovat keskeisiä tekijöitä. Hänellä kuvat ja käsitteet kuuluvat eri maailmoihin; käsite intellektuaaliseen ja kuva sielulliseen. Näin ollen poeettinen kuva on Bachelardille ennen ajattelua ja tietoisuuden alkuperä.¹²⁹ Bachelardin poeettisiin tilanäkemyksiin palaan tarkemmin luvussa 4.3.

Olen tässä käsitellyt tilaa fenomenologisen filosofian keskeisten teoreetikoiden näkemyksistä käsin. Tämä rajaukseni perustuu pyrkimykseni käsittää tilan kokemuksellisuuden kokonaisvaltaisuus ja tilakokemuksen moniaistisuus. Taidehistoria, erityisesti tulkinnallinen taidehistoria, on aina ollut vahvasti sidoksissa filosofiaan.¹³⁰ Näen itse tämän sidoksen tulkinnan merkityksiä laajentavana ja

124 Turkko 2015, 22

125 Lämsä 2016, 40

126 Turkko 2015, 13 [Syrjämaa ja Tunturi, 17-18]

127 Saarikangas 1999, 248 [Lefebvre 1974, 103]

128 Tontti 2004, 128-129

129 Turkko 2015, 27

130 Saarikangas 1999, 11

rikastuttavana. Tuore taidehistoriallinen tutkimus keskustelee avoimesti lukuisten muiden tieteenalojen kanssa. Myös tutkimuksen alue on nykyään hyvin laaja-alainen; mitä erilaisimpia visuaalisen kulttuurin ilmiöitä voidaan lähestyä taidehistorian tieteenalan lähtökohdista ja tutkimuskysymyksistä käsin. Taidehistorioitsijoiden mielenkiinnon kohteeksi tila ja tilallisuus nousivat aiempaa vahvemmin 1900-luvun loppupuolella.¹³¹ Taidehistoriassa tilan tutkiminen on tarkoittanut mm. kuvatilan, ihmisten asuttaman tilan ja tilan muotoutumisen analyysia. Tilan kysymyksiä on pohdittu monitieteisesti arkkitehtuuritutkimuksessa ja rakennetun tilan sekä kaupunkitilan analyyseissa. Myös tilan, käyttäjien ja vallan suhde on ollut taidehistorioitsijoiden kiinnostuksen kohteena, samoin kuin oma tilan puuttumiseen, luomiseen ja haltuunottoon liittyvät kysymykset osana analyyseja.¹³² Samalla kun kuvataiteessa lähestytään tilaa uusista näkökulmista ja uusien metodein, myös taidehistorian tutkimus pääsee laajentamaan omien tutkimusmetodiensa ja lähestymistapojensa kirjoa. Seuraavassa alaluvussa käsittelen kuvataiteen lähestymistapoja tilan teemaan.

4.2. Tila taiteessa

Taiteen tekeminen on keino paitsi -esimerkiksi- ilmaista itseä ja tiedostamatonta, ottaa kantaa tai luoda esteettistä kieltä, myös keino hahmottaa ja havainnoida tilaa. Tilasta on vaikea saada tiukkaa otetta minkään tieteenalan näkökulmasta, eikä sen käsittely yksiselitteistä ole taiteenkaan kontekstissa. Taiteen kontekstissa tilan ei tarvitse olla fyysistä tilaa, vaan se voi ilmetä esimerkiksi maalauksen tilallisuutena. Tällöin puhumme jostakin, joka luo vaikutelman tilasta maalauksen sisällä. Merleau-Pontyn mukaan *maalauksen on litteä olio, joka keinotekoisesti antaa meille sen, mitä me näkisimme 'eri tavoin korostuneiden' olioiden läsnä ollessa, koska se antaa meille korkeuden ja leveyden mukaisesti riittävät diakriittiset merkit [tarkkeet] ulottuvuudesta, joka siltä puuttuu*.¹³³

Kaksiulotteisessa taiteessa tällaisena kuvatilan diakriittisena merkkijärjestelmänä toimii tyypillisesti oppi perspektiivistä.¹³⁴ Perspektiivi toi mukanaan oletuksen siitä, että visuaalinen tila on järjestettävissä abstraktilla, yhtenäisellä linjojen koordinaatistolla. Taiteilija suhteellistaa yhdestä katsomispaikasta maalaamansa näkymän kuvan katoamispisteeseen siten, että teosta tarkkaileva katsoja kokee maalatut esineet ja tilan niin kuin hän olisi ollut tässä paikassa yhdessä maalarin

¹³¹ Ibid.

¹³² Saarikangas 1999, 12

¹³³ Turkko 2015, 44 [Merleau-Ponty 2012, 441]

¹³⁴ Vakkari (toim.) 2015, 20

kanssa.¹³⁵ Perspektiivin käsittelyllä on pitkä traditio taidehistoriassa ja edelleen perspektiivi synnyttää tutkijoiden keskuudessa näkemyksellisiä ristiriitoja. Perspektiivissä on kyse representaatiosta itsestään, mallista, joka ei lakkaa olemasta ajankohtainen ajattelulle ja kuvallisille käytännöille, vaikka sitä ei sellaisenaan maalaustaiteessa enää esiintyisikään.¹³⁶ Kuten taidehistorioitsija Riikka Stewen asian muotoilee, kukaan ei perspektiivistä kirjoittaessaan voi olla varma siitä, mistä puhuu.¹³⁷ Perspektiivin aihealue on laaja-alainen ja mielenkiintoinen ilmiö, mutta en katso tässä kontekstissa tarpeelliseksi käydä läpi aihetta yksityiskohtaisemmin.

Kuvataiteen kentällä toimintamallien ja ilmaisutapojen kirjo on loputtoman laaja, mutta suuri osa työskentelytavoista tuottaa lopputuloksenaan jonkinlaisen materiaallisen objektin. Filosofi Martin Heideggerin (1889-1976) näkemyksissä teoksessa on tekeillä totuuden tapahtuma¹³⁸ ja luotu teos tarkoittaa totuuden asettumista paikalleen asentoon.¹³⁹ Heideggerin mukaan objektit ovat itsessään paikkoja, eivätkä vain paikkaan kuuluvia. Taide pystyttää objekteja ja luo siten myös paikkoja. Taiteen tekeminen on näin ollen keino hahmottaa ja havainnoida tilaa, sekä etsiä totuutta. Heideggerin mukaan esimerkiksi veistos on paikan pystyttämistä ja sitä kautta olemisen totuuden esille tuomista.¹⁴⁰

Paikkasidonnaisuus on yksi keskeisimmistä käsitteistä, joita käytetään lähestyttäessä tilaa taiteen tekemisen kontekstissa. Yksinkertaisuudessaan paikkasidonnaisuus kattaa sisäänsä teokset, jotka on tehty tiettyyn paikkaan. Termi syntyi 1960-1970-lukujen taitteessa epäidealististen ja epäkaupallisten, paikan lähtökohdaksi ottaneiden käytänteiden pohjalta.¹⁴¹ Sitten paikkasidonnaisuus-termiä on yhdistetty lukemattomiin yhteyksiin, ja lähestulkoon kaikkiin teoksiin, jotka eivät asetu galleriatilaan. Alkujaan paikkasidonnainen taide syntyi kritisoimaan taidemarkkinoiden tavoitteita palvelevaa taideteosten siirrettävyyden eetosta, jota esimerkiksi ”valkoinen kuutio” näyttelytilan ideaalina palveli.¹⁴² Taiteilijoiden huomion kiinnittyminen (näyttely)tilaan yhdistyy myös installaatiotaiteen syntyyn. Alun alkujaan termi installaatio tarkoitti tapaa, jolla näyttely oli järjestetty, ripustettu, mutta myöhemmin se on yleistynyt tarkoittamaan

135 Vakkari (toim.) 2015, 21

136 Saarikangas 1999, 107

137 Saarikangas 1999, 100

138 Heidegger 1995, 60

139 Turkko 2015, 35

140 Ibid.

141 Turkko 2015, 41 [Kwon 2002, 11-24]

142 Turkko 2015, 42

myös taidetta, johon katsoja fyysisesti astuu sisään. Installaatiotaiteessa korostuu taiteen kokijan ruumiillisuus ja teokset ovat usein koettavissa moniaistisesti.¹⁴³

Taidegrafiikka on perinteisesti talletettu paspartou-pahveihin ja kehyksiin ja ripustettu seinille. Kuitenkin viimeistään postmodernismin aikaan graafikoiden keskuudessa heräsi halua kyseenalaistaa näitä totuttuja ratkaisuja. Kehystäminen ei ollut enää itsestäänselvyys. Teoksia alettiin myös koota installaatiomaisemmin; esimerkiksi taidegraafikko Outi Heiskanen yhtenä ensimmäisistä suomalaisista graafikoista alkoi jo 1970-luvulla rakentaa installaatioita, joissa hän käytti grafiikkaa yhtenä elementtinä.¹⁴⁴ Heiskanen yhdessä kollegoidensa kanssa myös rikkoi taiteen lajihygieniää tehden milloin metalligrafiikkaa, milloin performansseja ja happeningeja. Tänä päivänä painettua taidetta esittelevissä näyttelyissä mitä moninaisimmat ripustus- ja esittämISRatkaisut ovat yleistyneet. Vedoksia saatetaan liisteröidä suoraan näyttelytilan seinään, ripustaa roikkumaan rullamaisesti katonrajasta, naulata tai kiinnittää magneetein seinään tai hieman irti seinästä. Grafiikka saattaa myös näyttäytyä projisointeina, animaatioina tai erinäisinä kirjamaisina ratkaisuina. Esittämiskeinot ovat lukuisat, ja monet taidegraafikot kokevat mielenkiintoiseksi ottaa ripustusratkaisuissaan huomioon näyttelytilan ja teosten luonteen. Kolmessa seuraavassa alaluvussa käsittelen Iina Heiskasen, Jussi Juurisen ja Annu Vertasen tuotantoa ja heidän tapojaan käsitellä tilaan liittyviä näkökulmia. Näissä alaluvuissa tiedot pohjaavat taiteilijoille tekemiini haastatteluihin, ellei toisin mainita.

4.3. Jussi Juurinen: Talo tilan symbolina

Jussi Juurinen (s. 1976) käsittelee teoksissaan kiinnostavalla tavalla puupiirrostekniikan kokemuksellisuutta. Vuonna 2012 valmistuneelle teoskokonaisuudelleen hän on antanut nimen *Kaivertamisen himo*. (kuva 2) Useissa teoksissaan hän onkin nostanut kaiverruslaatat osaksi kokonaisuutta, jolloin teoksen kokija saa oman osansa taiteilijan työskentelyn maailmasta. Vuosina 2013-2014 valmistuneen teoskokonaisuuden nimi puolestaan on *Millintarkkuus ja tunne* (kuva 3), minkä voi katsoa omalla tavallaan ja huumorinkin kautta käsittelevän taidegrafiikkaan ja graafikoihin monesti liitettyjä käsityksiä. Tuula Lehtinen kirjoittaa Taide-lehden artikkelissaan (01/2001) kuinka taidegraafikoiden väitetään olevan muita taiteilijoita pikkutarkempia ja kurinalaisempia. Vastaavanlaisia analyysyjä muiden ilmaisumuotojen harjoittajien luonteenlaadusta

143 Turkko 2015, 44

144 Vilku 1997, 29

ei hänen mukaansa yleensä näe. Näin Juurinen nostaa jo teosnimissään esiin kaksi taidegrafiikkaan oleellisesti liittyvää tasoa; materiaalin ulottuvuuden sekä taiteenlajiin kohdistuvien olettamusten ulottuvuuden.

Myös teostensa toteutuksessa Juurisella yhdistyvät vapaa ilmaisu ja tarkka ja kurinalainen työskentelyote. Puupiiirrostaide yhdistetään monesti ekspressiiviseen ilmaisuun. Taidegrafiikan tekniikoista se on monotypian ja carborundumin ohella yleistynyt vahvan ja maalauksellisen jäljen tekniikaksi. Kuitenkin 1600- 1700-luvuilla puupiiirroksella pyrittiin hyvinkin säntilliseen, pikkutarkkaan jälkeen, kun taisteltiin metalligrafiikan kanssa ykköpaikasta kirjojen kuvitustekniikkana. Kun puupiiirrostaide 1800-luvun lopulla valjastettiin vapaan taiteen tekniikaksi, juuri ekspressiivinen jälki tuli sen tunnusomaiseksi piirteeksi. Osiltaan puupiiirrostekniikan kiinnostavuus perustuu kuitenkin juuri siihen, miten monenlaista jälkeä vanerilevyiltä yksinkertaisilla kaivertimilla voidaankaan saada aikaan. Johdantoluvussa siteerasin Juurista, jonka mukaan puupiiirros menetelmänä venyy hyvin moniin suuntiin. Puupiiirroksen keinoin toteutettu jälki voi olla kirveellä veistetyin näköistä, tussiterän ohutta, maalauksellista ja värikylläistä, vesivärimäisen läpikuultavaa ja herkkää, mustavalkoista ja kontrastista, valokuvan tarkkaa, pientä, suurta tai monumentaalista. Juurinen itse on tullut tunnetuksi hyvin säntillisestä ja rakenteellisesti tarkasta kaiverrus- ja vedostusjäljestään. Hänen viivansa ovat kuin viivottimella piirrettyjä ja kuvat muodostuvat monesti kuvatilaltaan litteistä elementeistä, kuten viivastoista ja ruudukoista. Hänen yksittäisissä vedoksissaan voi nähdä yhtymäkohtia vaikkapa abstraktin ekspressionistin Agnes Martinin kerroksellisiin maalauksiin. Martinin Juurinen mainitseekin haastattelussani yhdeksi innoittajistaan.

Juurisen aikomuksena oli ruveta maalariksi, mutta opintojensa alkuvaiheessa Pekka Halosen akatemiassa hän tutustui taidegrafiikkaan ja huomasi itselleen luontaisen pikkutarkkuuden ja viivan käyttöön perustuvan kuvan rakentamisen tavan olevan luontevaa toteuttaa juuri taidegrafiikan keinoin. Myös taidegrafiikan ajatteluprosessi tuntui sopivan hänelle. Se, että taidegrafiikassa kuvat rakentuvat erillisistä toistensa päälle painetuista kerroksista, vastasi hänen kuvallista ajatteluaan. Kuvia oli helppo ja kiinnostavaa lähteä rakentamaan kerros kerrokselta. Samalla tämä kuvien kerroksellisuus yhdistyi ajatusrakennelmien kerroksellisuuteen ja ikään kuin toi sen konkretian kautta osaksi kuvallista prosessia.

Juurinen ammentaa teoksiinsa omakohtaisista aiheista. Työskentelyn lähtökohtana voi olla vaikkapa isoisältä peritty vaatekokoelma tai lapsuuden mummola. Hänen mukaansa työprosessin aikana henkilökohtainen aihe etäännyy ja teos saa uusia merkityksiä. Erityisen kiinnostavalla tavalla Juurinen liikkuu henkilökohtaisen ja yleismaailmallisen tason välillä teoksissaan, joissa talot ja asumukset ovat keskeisessä roolissa. Luvussa 4.1. mainitsemani Gaston Bachelard on teoksessaan *Tilan poetiikka* lähestynyt asuttuja tiloja sellaisten kokemuksellisuuden näkökulmien kautta, jotka mielestäni yhdistyvät mielekkäästi Juurisen talo-teemaa käsitteleviin teoskokonaisuuksiin. Tällaisia teoksia Juurisella ovat *Työhuone* (2011), *Suopirtti ja muita asumuksia* (2012), *Green house effect* (2013-14), sekä *Arkisto* (2016) ja *Keltainen arkisto* (2017).

Bachelardille talon kuva on todellisen psykologisen integraation periaate.¹⁴⁵ Hänen mukaansa talon avulla kuvailevasta psykologiasta, syvyyspsykologiasta, psykoanalyysistä ja fenomenologiasta voi rakentaa oppien kokonaisuuden, ja näistä lähtökodista käsin tarkastella sitä, miten talon kuva toimii ihmisen sisimmän olemisen topografisena mallina. Bachelard ei näe syytä kuvailla taloja, luetella niiden maalauksellisia yksityiskohtia. Se sijaan kuvailun ongelmat ylittämällä voi paljastaa synnynnäisen kiinnittymisen alkuperäiseen asumiseen.¹⁴⁶ Bachelard kuvaa runollisesti taloa ensimmäisenä kaikkeutenamme, kosmoksena sanan täydessä merkityksessä. Hänen mukaansa jokainen todella asuttu tila kantaa itsessään talon käsitteen olemusta, ja lisäksi saamme kiittää taloa siitä, että suurella osalla muistoistamme on katto päänsä päällä.¹⁴⁷ Kuitenkaan ulkomaailmaa koskevien muistojen vire ei koskaan voi olla sama kuin taloon liittyvien muistojen, joihin sekoittuu aina poeettisella perustalla valettua kuvittelua; talo on tila, jolla on poeettinen perusta, ja kosketamme sitä kenties enemmän runojen kuin muistojen kautta.¹⁴⁸

Juurisen töissä talot esiintyvät juuri tällaisina talon- rakennuksen ja suojan- arkkityyppeinä, sisimmän olemisen topografisina malleina. Sarjassa *Suopirtti ja muita asumuksia* (kuva 4) Juurinen on rakentanut puupiirrosvedoksistaan seiniin kiinnitettäviä kolmiulotteisia miniatyyritaloja. Japaninpaperille vedostetut seinät päästävät valoa kuultamaan lävitseen ja osassa taloista puuttuu seinä tai seiniä. Hirsi- tai lautarakennetta mukailevat vedosseinät hämmästyttävät ohuudellaan ja keveydellään. Ne ikään kuin muistuttavat asumisen ja kotiutumisen hauraudesta. Talojen sisä- ja ulkopuolilta löytyy tikkaita, jotka johtavat katoille tai ei minnekään. Pienoistalojen materiaallinen

145 Bachelard 1957, 67

146 Bachelard 1957, 5

147 Bachelard 1957, 82

148 Bachelard 1957, 79

keveys yhdistyy kokonaisuudesta välittyvään kepeyteen, tietynlaiseen leikkillisyyteen. Talot ovat kuin leikkeihin tarkoitettuja nukkekoteja, valmiina tarjoamaan itsensä maailmassaolon harjoittelun alustoiksi leikkijälle. Kuitenkin valkoisen kuution sisällä ja taidemaailman kontekstissa talojen leikkillisuus saa antaa tilaa vakavastiotettavuudelle ja syvempien merkitysten pohdinnalle; Bachelardia mukaillen, erilaisille topos-analyysille ja ihmisen sisimmän olemisen tulkinnoille.

Myös teoskokonaisuudessa *Green House Effect* (kuva 5) Juurinen on talon arkkityypin äärellä. Tässä teossarjassa talo on kuitenkin selkeämmin henkilökohtaisempi; koti. Tässä työssä hän on palannut isovanhempiensa kotitalon muistojen ja rakennuspiirustusten äärelle. Talo on Juurisen isoisän piirtämä ja se on rakennettu isovanhempien tontille vuonna 1943. Juurinen kertoo, ettei koskaan ehtinyt tavata isoisäänsä ja isoisän piirtämä talo ja kaikki siihen liittyvä toimii Juuriselle linkkinä häneen. Nykyään Juurinen asuu tässä lapsuutensa mummilassa, ja kotitalo on hänelle merkityksellisin paikka maailmassa. Asuttamalla taloa hän kokee asettuvansa osaksi sukuhistoriaansa ja sen eri vaiheita. Talo oli Juurisen sinne muuttaessaan täynnä isovanhempien huonekaluja ja esineistöä, vuosikymmenien aikana kertynyttä tavaraa, jota läpikäydessään Juurinen löysi vaarinsa tekemät rakennuspiirustukset ja suunnitelmat taloa varten. Näistä piirroksista Juurinen alkoi työhuoneellaan tehdä toisintoja itselleen tutulla puupiirrostekniikalla. Juurinen kertoo tarkkojen lyijykynäpiirrosten kopioimisen vanerilevyyn taltoilla kaivertaan tuntuneen aluksi pähkähullulta, mutta samalla oudolla tavalla merkitykselliseltä. Arkkitehtonisen tarkan viivaston aikaan saamiseksi nähty vaiva ja hänen työprosessiin käyttämänsä aika tuntuivat syventävän eleen merkittävyyttä. Hän työsti isoisänsä tekemiä piirroksia omalla välineellään, antaen puupiirrostekniikan ja painoprosessin muokata lähtökohtapiirroksia.¹⁴⁹

Työprosessin edetessä arkkitehtipiirrosten suorat viivat ja tarkkuus lähtivät viemään taiteilijaa. Juurinen kertoo nauttineensa viivaston kaivertamisesta uudelleen ja uudelleen, tarkemmin ja täsmällisemmin. Pikkuhiljaa lähtökohtana käytetyt arkkitehtipiirrokset alkoivat viitata itsensä ulkopuolelle ja teoskokonaisuus laajeni sitomaan yhteen todellisuutta ja kuvitelmaa vaarista, talosta ja historiasta.¹⁵⁰ Henkilökohtainen, asuttu ja eletty tila on näin toiminut Juurisella teoskokonaisuuden alullepanevana voimana. Juuriselle paikka on osa henkilöhistoriaa ja sidoksissa

149 Jussi Juurisen näyttelytiedote Galleria G:n yksityisnäyttelystään vuodelta 2014 sekä Juurisen sähköposti kirjoittajalle 15.3.2018

150 Jussi Juurisen näyttelytiedote, Galleria G, 2014

henkilökohtaisiin merkityksiin, mutta *Green House Effect*-teoskokonaisuuden katsojalle aihepiiri avaa lukuisia tulkintamahdollisuuksia.

Yksi kiinnostava tulkintakehikko muodostuu pohdittaessa taloa ja kotia sosiaalisten ja kulttuuristen merkitysten kenttänä. Taidehistorioitsija Kirsi Saarikangas on tutkinut laaja-alaisesti elettyä tilaa, jokapäiväistä rakennettua elinympäristöämme, ja siihen sisältyviä muistojen ja kokemusten kerrostumia. Saarikankaan mukaan rakennus ei koskaan ole samanlaisena pysyvä, ”tyhjä” tila tai toiminnan kulissi, vaan vaihtuvia kulttuurisia ja yksityisiä merkityksiä sisältävä ja tuottava tila.¹⁵¹ Rakennetuista tiloista juuri talo, asunto -koti- sisältääkin epäilemättä mitä runsaimmissa määrin kerrostuvia ja keskenään limittyviä merkityksiä. Saarikangas korostaa, että yksityisissäkin tiloissa henkilökohtaiset kokemukset ja muistot lomittuvat aina myös kulttuuriin, yhteisesti jaettuihin merkityksiin, eikä sosiaalinen ja kulttuurinen järjestys jää kodin ulkopuolelle.¹⁵² Koti mielletään yleisesti ihmisen yksityisenä alueena, vastakohtana elämälle jaetuissa, yhteisissä, julkisissa tiloissa. Kuitenkin asunnossa, kodissa, julkinen ja yksityinen sekoittuvat. Asumisratkaisut kertovat yhteiskunnan asumisihanteista ja yksilöön kohdistuvista odotuksista. Kotiin liittyy myös useita sukupuolittuneita oletuksia, joita Saarikangas avaa teoksessa *Eletyt tilat ja sukupuoli*. Näitä oletuksia ja valta-asetelmia tässä enempää erittelemättä voidaan todeta, että ajatuksen tasolla asuntoon, kotiin ja taloon liittyy loputtomasti ulottuvuuksia. Niinpä Juurisenkin taloa ja kotia mallintavien teosten äärellä katsoja voi näennäisen neutraalien rakennekuvien ja pohjapiirrosten äärellä käydä läpi monenlaisia asumiseen ja maailmassa olemiseen liittyviä muistoja ja kysymyksiä. Juurisen käsittelemä talo muistuttaa rakenteeltaan pitkälti 1940-luvun tyyppitaloa, joka on suomalaisille tuttu ilmiö niin historiallisesta kuin henkilökohtaisesti koetustakin näkökulmasta.

Juurisen teoskokonaisuus koostuu kehystetyistä vedoksista, joissa nähdään talon kaikki osat: seinät, katto, ikkunat, perustukset ja portaat erikseen kuvattuina elementteinä. Näistä osista on koostettu myös kolmiulotteinen mallikappale kyseisestä talosta. Galleriatilassa nähdään kooste työskentelyn välivaiheista; mittavälineistä ja osiin pilkotuista vedoksista. Teoskokonaisuuden äärellä huomaa pohtivansa häilyvää rajaa arkkitehtonisten rakennuspiirustusten ja taideteosten välillä. Muuttaako nämä taiteilijan tekemät toisinnot rakennuspiirroksista taiteeksi juuri tekijän taiteilijapositio, teosten valmistamiseen käytetty puupiirrostekniikka, taiteilijan muistoihin ja ideoihin perustuva lähtökohta käytännöllisten tavoitteiden sijaan, vai esillepanon paikka eli galleriatila? Epäilemättä kaikilla näillä

151 Saarikangas 2006, 135

152 Saarikangas 2006, 128

tekijöillä on vaikutuksensa. Kiinnostavaa on Juurisen tapa purkaa käsittelemänsä kuvallinen ilmiö osiin ja tarkastella, minkälaisista elementeistä kokonaisuus muodostuu. Tämän voi nähdä yksittäisissä teoskokonaisuuksissa, kuten *Green House Effectin* talon jokaisen osan esittämisessä, mutta myös laajemmin hänen tavassaan nostaa teoksissa esille myös niiden tekoprosessi, kuten tässäkin teoksessa. Mielestäni tämä kuvaa myös painetun taiteen ajatusprosessia, jossa valmis teos voidaan ajatuksellisesti purkaa osiinsa, ja kokonaisuus koostuu yleensä useista yhdistyvistä elementeistä ja kerroksista.

Juurinen kertoo olevansa hyvin tarkka sen suhteen, millaisissa näyttelytiloissa töitään esittää. Jotkut tilat kiinnostavat häntä, ja toiset taas eivät herätä mitään tunteita. Juurinen suunnittelee teoksensa ja näyttelykokonaisuutensa valitsemaansa näyttelytilaan sopivaksi ja hyödyntää tilaa teostensa mittakaavan ja muodon lähtökohtana. Hänen työprosessinsa alkaa yleensä siitä, että hän hahmottelee tulevan näyttelytilan rajat työhuoneelleen. Sen hän tekee teippaamalla näyttelytilan rajat työhuoneen lattiaan, mikäli näyttelytilan mittakaava antaa siihen mahdollisuuden. Tämän jälkeen hän pyrkii elämään teosideoidensa kanssa näiden rajojen sisällä ja hauduttelemaan ideoita tulevan näyttelytilan mittakaava mielessään. Mikäli valmis teoskokonaisuus pitää esittää tilassa, johon sitä ei ole alun perin suunniteltu, vaatii se Juuriselta jonkinlaista alkuperäisidean murtamista ja uudelleen asemointia. Tällaisissa tapauksissa hän yleensä viettää aikaa galleriatilassa ja ripustustilanteessa siirtelee teoksia tilassa luottaen, että ne hiljalleen löytävät paikkansa. Joskus tämä toimii erittäinkin hyvin, ja Juurisen mukaan teokset asettuvat toisinaan uuteen tilaan esille vielä alkuperäistä ajatustakin kiinnostavammin.

Juurisen teoskokonaisuudet levittyvät laaja-alaisesti näyttelytilaan. Monesti myös kaiverruslaatat ovat osana kokonaisuutta, tuoden lopputulokseen mukaan myös työprosessin ulottuvuuden. Omalla tavallaan niiden voi nähdä viittaavan taidegrafiikan näyttelyiden yhteydessä monesti pidettyihin tekniikkanäytöksiin ja tekniikan esittelyn vuoksi näytteille nostettuihin materiaaleihin ja työvälineisiin. Juurisen teoskokonaisuuksissa kaiverruslaatat sulautuvat mutkattomasti yhteen vedostettujen elementtien kanssa, ja tuovat teosten installointiin oman kiinnostavan, kokonaisvaltaista kokemuksellisuutta korostavan lisänsä. Päivikki Kallion mukaan painolaatta ja siitä erilaisilla menetelmillä aikaansaatu editio/uniikki muodostavat yhdessä kokonaisuuden, jota voi tulkita vaikkapa tilallisesti.

Kun molemmat ajatellaan kuuluvaksi teokseen tai näytetään samanaikaisesti teoksena, tulee litteästä, puristetusta painopinnasta kertaheitolla prosessi, installaatio ja projisointi. Käsityö muuttuu käsitteelliseksi, rajapinnat osoittautuvat vain lattiaan piirretyksi viivaksi, jos noudatetaan taidemuodon sisäistä rakennetta.¹⁵³

Juurinen näkee teosten esittämiskäytänteiden suhteen periaatteessa kaiken olevan mahdollista. Hänen mukaansa rajoitteita asettavat ainoastaan teoksissa käytetyt materiaalit ja säilyvyys, ja näistäkin jälkimmäisen voi halutessaan unohtaa. Juurisen työt noudattavat harvoin originaaligrafiikan ajatusta editiosta ja tietyistä muodosta. Näin hän muodostaa töidensä kuvasisältöjen rinnalle taidegrafiikan käsitettä tutkivan sivupolun. Työskentelynsä kautta hän pohtii taiteen eri menetelmien ja tekotapojen yhteensovittamista laajentaen taidegrafiikan käsitettä installaatio- ja tilataiteen suuntaan.

4.4. Iina Heiskanen: Varjojen määrittämät tilat

Iina Heiskasen (s. 1974) teoksissa varjot ovat keskeisessä roolissa. Heiskanen kertoo varsinaisen kiinnostuksensa varjoihin syntyneen vuonna 2013 New Yorkissa, missä hän tuli The Metropolitan Museum of Artissa kiinnittäneeksi huomiota jalustalle asetettujen taide-esineiden varjoihin.¹⁵⁴ Tämän jälkeen kiinnostus varjoihin taide-esineiden välissä ja vieressä on jatkunut ja viime vuosien aikana hän on kuvannut töissään maailman eri museoista ja gallerioista ”keräämiään” varjoja. Heiskasen mukaan kiinnostavia varjoista teki se, että teoksen alkuperä katosi, ja samalla hän huomasi katsovansa jotakin, mitä ei ollut tarkoitettu havainnoitavaksi. Lattiapinnoilta hän löysi toisenlaisen näyttelyn, jossa kolmiulotteisesta tuli kaksiulotteista ja aineellisesta aineetonta ja katoavaa. Varjojen lisäksi myös öiset valojen liikkeet huoneiden seinillä ovat toimineet lähtokohtina Heiskasen teoksille, joita hän toteuttaa yleensä puupiirrosvedoksina japanilaiselle kozo-paperille. Lisäksi hän yhdistää puupiirroksen monotypiatekniikkaa ja käyttää töissään toisinaan myös tussia. Pääasiallisesti Heiskanen työskentelee öljyväripuupiirrostekniikan parissa, mutta yhdistää sitä myös japanilaiseen vesiväripuupiirroksen, jota on opiskellut taiteilijaresidenssissä Japanissa.

Myös japanilainen estetiikka näkyy vahvasti Heiskasen töissä. Esteettinen ajattelu on ollut ja yhä on yksi japanilaisen kulttuurin keskeisiä piirteitä. Japanissa esteettinen ei ole erillinen saarekkeensa,

¹⁵³ Kallio, Päivikki: Vanhanaikaisin avantgarde. Taideyliopiston Issue-verkkolehti
<https://www.issue.fi/vanhanaikaisin-avantgarde/>

¹⁵⁴ Heiskanen 2015, 8

vaan erottamaton osa maan kulttuuria ja elämäntapaa.¹⁵⁵ Japanilaista estetiikkaa tutkinut Anu Mannonen pohtii teoksessaan *Valkoinen sammakko* japanilaisen estetiikan olemusta ja määrittää ilmiötä esihistoriallisista ajoista nykypäivään asti. Mannonen näkee Itä-Aasian maiden -Kiinan, Korean ja Japanin- muodostavan yhtenäisen kulttuurialueen, jonka taide ja estetiikka ovat perustaltaan samankaltaisia, ja tältä pohjalta on ongelmallista nähdä japanilainen estetiikka omana erillisenä, suljettuna järjestelmänään. Kuitenkin Mannonen näkee selkeitä eroja Itä-Aasian maiden välillä estetiikkakäsityksissä, ja japanilaisessa estetiikassa on nähtävissä tietyt selkeät piirteet, jotka eroavat vaikkapa länsimaisesta estetiikasta. Mannonen nostaa esiin japanologi Donald Keenen näkemyksen neljästä ominaisuudesta, joihin japanilaisen estetiikan voi nähdä kiteytyvän. Keenen mukaan nämä ominaisuudet ovat viitteellisyys, epäsäännöllisyys, yksinkertaisuus ja katoavaisuus. Näiden neljän ominaisuuden voi kiistatta nähdä ilmenevän myös Heiskasen töissä.

Taidegraafikko ja kirjataiteilija Tuula Moilanen on väitöskirjassaan *Japanilainen puupiiirros ajan ja ikuisuuden peilinä* käsitellyt japanilaisen taiteen ja kulttuurin erityispiirteitä. Hän nostaa edellä mainittujen seikkojen lisäksi esiin myös tyhjän tilan merkityksen japanilaisessa taiteessa. Tyhjä alue on tunnetta tai esitettyä asiaa vahvistava tauko.¹⁵⁶ Japanilaisessa ajattelussa tyhjyys ilmenee käsitteessä “*mu*”, ei-oleva, joka on ajattomuutta ja äärettömyyttä. Moilasan mukaan tätä taustaa vasten katsottuna elämäkin on pelkkää illuusiota, joka nousee esiin ja katoaa jälleen, rytmikkäästi kuin uloshengitys.¹⁵⁷ Tyhjyyden ja tyhjän tilan lisäksi Moilanen näkee japanilaisessa taiteessa ja ajattelussa keskeisenä -taidegraafiikassakin ontologisella tasolla keskeisen- toiston merkityksen. Toistamalla tiettyä toimintaa, kuvaa tai numeroa asian merkitys moninkertaistuu ja siitä tulee pysyvä.

--Mutta kuten olen todennut aiemminkin, me itämaiset ihmiset luomme kauneutta varjoista, joiden olemme antaneet syntyä sinänsä merkityksettömiin paikkoihin. On eräs vanha laulu, jossa sanotaan: “risuja keräämme ja kasaamme, syntyy maja, pura se pois, jälleen on pelto.” Sellainen on meidän ajattelutapamme – asia itsessään ei ole kaunis, vaan sitä ovat varjojen kuviot, valohämy, jonka asiat luovat toisiaan vasten.

Opinnäytetyönsä kirjallisessa osansa alussa Heiskanen nostaa esiin tämän lainauksen Junichiro Tanizakin teoksesta *Varjojen ylistys*. Myös Mannonen siteeraa teoksessaan tätä vanhaa laulua, joka

155 Mannonen 2003, 8

156 Moilanen 2013, 292 [Keene 1995: 29-33]

157 Moilanen 2013, 195

hänen mukaansa kertoo ihmisen, kulttuurin ja japanilaisessa ajattelussa kaiken ytimenä nähdyn maan suhteesta. Heiskasta kiehtovat japanilaisessa estetiikassa korostuvat näennäisesti – tai länsimaisesta näkökulmasta katsottuna- merkityksettömät asiat, jotka helposti jäävät huomiotta. Näitä huomioita ja ajatuksia katoavaisuudesta hän käyttää teostensa lähtökohtana.

Varjojen ylistyksessä Tanizaki nostaa kauniilla sanoillaan varjot ihailumme kohteeksi. Hän saa lukijan lumoutumaan *niukan valon herkkävireisestä kauneudesta ja tummaan seinään kietoutuvien valonsäteiden hennosta hohteesta*. Varjot luovat tunnelmaa, mutta myös arkisemmin kokemustamme todellisuudesta. Itsessään ne ovat immateriaalisia, jotakin, mikä saa muotonsa valon lähteen ja ympäröivän tilan seurauksena. Varjot ruokkivat myös mielikuvitusta. Ihmismieli näkee asiat monesti kaksijakoisina; vastapareina. Perustavanlaatuisia vastapareja ovat esimerkiksi hyvä ja paha. Tämän pohjalta voidaan nähdä jatkumo valoon ja pimeyteen, joista ensimmäinen symboloi yleensä hyvää ja selkeää, hahmotettavissa olevaa ja toinen pahaa ja epäselvää. Janne Seppänen muistuttaa teoksessaan *Levoton valokuva*, kuinka kristillisessä mytologiassa valolla on keskeinen rooli.¹⁵⁸ Hän siteeraa Mooseksen kirjan alkua:

Alussa Jumala loi taivaan ja maan. Maa oli autio ja tyhjä, pimeys peitti syvyydet, ja Jumalan henki liikkui vetten yllä. /Jumala sanoi: ”Tulkoon valo!” Ja valo tuli. Ja Jumala näki, että valo oli hyvä. Jumala erotti valon pimeydestä, ja hän nimitti valon päiväksi, ja pimeyden hän nimitti yöksi.

Seppänen toteaa valon tässä kontekstissa asettuvan epäilyn ulkopuolelle edustamaan jumalallista tietämistä ja tietoa. Vaikka moderni fysiikka osoitti jo 1800-luvulla, että näkyvä valo on vain yksi osa laajempaa sähkömagneettisen säteilyn spektriä, teologinen ja metafyyssinen usko valon ja totuuden liittoon säilyi vahvana.¹⁵⁹ Kuitenkin, kuten Seppänen kirjoittaa, valo näyttää edelleen edustavan tietämistä, tarkkanäköisyyttä ja ymmärrystä. Hänen mukaansa pimeys ja hämärä puolestaan viittaavat tietämättömyyteen, alkukantaisuuteen, paholaiseen (”pimeyden voimat”) ja sitä kautta myös kulttuuriseen toiseuteen (”pimeä maanosa”).

Varjot ovat valon puutetta, eli luonteeltaan pimeyttä ja hämärää. Varjoille onkin ladattu paljon symboliikkaa. Asioiden varjopuoli tarkoittaa samaa kuin miinuspuoli, ja myös ihmismielessä voidaan nähdä hämärä varjopuolensa. Niiden on nähty kuvastavan esimerkiksi tiedostamatonta,

158 Seppänen 2014, 125

159 Seppänen 2014, 126

sielua, kuolemaa tai henkimaailmaa. Tältä pohjalta on helppo ymmärtää, että varjoja on kuvattu paljon myös taiteessa. Varjot ovat eläneet suullisessa perinteessä ja kirjallisuudessa, ja myös kuvataiteessa niillä on ollut suuri roolinsa, mm. maalaustaiteen historian eri vaiheissa. Viimeistään 1900-luvun alussa varjot nousivat keskiöön mm. surrealistien ja symbolistien toimesta. Ne ovat siis aihealue, johon liittyy paljon teemallista latautuneisuutta.

Heiskanen teosten varjot tuntuvat keveydessään olevan kutakuinkin vapautetut tällaisesta raskaasta symboliikasta. Sen sijaan ne kiehtovat keveydellään ja läpikuultavuudellaan, sekä kiinnostavilla muodoillaan. Heiskanen on todennut käyttämiensä painovärien läpikuultavuuden ja paperin keveyden vievän ajatukset pois länsimaisen puupiirroksen traditiosta.¹⁶⁰ Näin ollen teosten materiaalisuus muuttuu, ja ne saattavat muistuttaa enemmän vaikkapa tussimaalauksia kuin puupiirroksia. Heiskanen kertoo pohtineensa värin merkitystä erityisesti alettuaan työskennellä varjoaiheen parissa. Vähäeleisissä teoksissa värin käyttö vaati perustelua: voiko väri olla vain subjektiivisen päätöksen tulos. Uusimmissa teoksissaan Heiskanen on vedostanut varjojaan myös väreissä, mm. punaisen sävyissä, mutta kaikki hänen aiemmat varjoaiheiset teoksensa on toteutettu mustan, valkoisen ja harmaan sävyjen kautta. Taidegrafiikan mustavalkoiseen ilmaisuun liittyvän historian kontekstissa on mielestäni kiinnostavaa, että tänä päivänä mustavalkoiseen väriratkaisuun saatetaan päätyä tällä tavalla, perusteellisen harkinnan kautta, ilman että mustavalkoisuus olisi oletusarvo tai itsestäänselvyys. Painovärinään käyttämäänsä mustaan Heiskanen ei sekoita muita sävyjä tai jatka sitä väriä ohentavalla transparentilla, vaan käyttää väriä sellaisenaan. Harmaan sävyt hän saa aikaan telaamalla mustaa painoväriä laatalle hyvin ohuelti, jolloin paperin valkoinen kuultaa värin läpi.¹⁶¹

Kiinnostavalla tavalla varjo myös yhdistyy painetun taiteen ajatukselliseen kontekstiin. Valon voi nähdä toimivan omanlaisenaan painetun taiteen koneena, joka siirtää informaation stensiilin lailla toimiviin aukkoikohtiin eli valoa läpäiseville, esteettömille alueille. Tällaisessa ajatusmallissa siis valon voi nähdä eräänlaisena ”painovärinä”. Esimerkiksi valotaide on perinteisissä tekniikoissaan sisältänyt ajatuksen valoa läpäisevästä aukosta, josta valo siirtyy haluttuun tilaan. Päivikki Kallio näkee esimerkiksi suomalaisen valotaiteen pioneerin Annikki Luukelan 1970- ja 1980-lukujen tilateokset matriisin näkökulmasta.¹⁶² Myös Kallion artikkelissaan esiinnostama kuvataiteilija Danh

160 Heiskanen 2015, 12

161 Heiskanen 2015, 10

162 Kallio 2017, 28

Von teos Venetsian biennaalissa vuonna 2013 toimii periaatteella, jossa valo on painetun taiteen kone. Taiteilija on tuonut näyttelyyn vietnamilaisen temppelin seinäverhot, joihin auringon valo on vuosien varrella siirtänyt esineiden varjot. Valokohdista varjojen ympäriltä kangas on muuttunut haaleammaksi.

Edellinen esimerkki nostaa esiin sen, kuinka varjot näyttävät meille ympäröivän tilan. Varjot ovat näin ollen jo luonteeltaan tilallisia. Ne myös abstrahoivat ympäröivää tilaa, ja saattavat nostaa siitä esiin varsin yllättävänkin oloisia puolia. Heiskanen mainitsee töissään jatkavansa tuota tilan abstrahoimisen prosessia. Häntä kiinnostavat arkkitehtuuri, urbaanit rakenteet ja kaupunkien rytmi. Varjoja edeltäneessä tuotannossaan hän on kuvannut mm. kattojen ja savupiippujen rytmityksiä, sekä rakennettuja ympäristöjä, joissa varjoilla on ollut jo oma roolinsa osana kokonaisuuksia. Vaikka Heiskanen varjoaiheiset teokset, mm. sarjat *Kootut tauot* (kuva 7) ja *Metavolume* (kuva 8) näyttävät ensisilmäyksellä abstrakteilta, ne erottaa puhtaasti abstrakteista teoksista se, etteivät ne pyri eroon todellisesta maailmasta. Varjot abstrahoivat kohteita, joista ne lankeavat, ja Heiskanen jatkaa omassa työskentelyprosessissaan tätä kuvan abstrahointia rajaamalla ja pelkistämällä. Silti töistä saattaa löytyä viitteitä niiden alkuperään, ja vaikkapa merkkejä kaupunkitilasta. Heiskanen kertookin katsojien monesti löytävän tällaisia merkkejä hänen aiempien, selkeämmin kaupunkiaiheisiin liittyvien teostensa viitoittamina. Näin aiheet voivat limittyä; kaupunki tai rakenteet muuttua varjoiksi tai varjot viitteellisiksi rakenteiksi.

Heiskanen ei ota varjoteoksiinsa mukaan mitään ympäröivän tilan elementtejä, jotka omalta osaltaan määrittäisivät teosten kuvatilaa. Hän on nostanut varjot irti ympäristöstään, ja ajatus tilasta kuvissa syntyy yksin varjojen kautta. Heiskanen hyödyntää teoksissaan tyhjää tilaa osana kuvaa. Hän ei tahdo rajata töitään tiukasti kuva-alan reunoja myöten. Näin kuvista ei myöskään synny suorakulmioksi rakentuvaa ikkunamaista tilaa, vaan kuvatila jää avoimemmaksi. Osassa teoksia, kuten vaikkapa *Kootut tauot*-sarjassa, kuva-ala on teoksen yläosassa. Toisissa töissä varjoa ei ole kuvattu kokonaisuudessaan, ja näissä sommitelmissa massan painopisteet ovat vaihdellen eri puolilla kuva-alaa. Heiskanen ottaa varjokohteistaan ensin valokuvan, jonka pohjalta ratkaisee rajauksen ja luonnostelee teoksen. Työprosessin aikana suunnitelma voi muuttua, ja hän saattaa lisätä työhönsä osia tai poistaa niitä. Hän ei siirrä luonnoksiaan peilikuvaksi ryhtyessään kaivertamaan, ja näin ollen sommitelma saattaa muuttua valmiissa vedoksessa varsin erilaiseksi kuin alkuperäisessä luonnoksessa. Heiskanen työskentelee reduktiopuupiiirrostekniikalla, jossa

virheitä, poikkeamia halutusta jäljestä, ei ole useinkaan mahdollista korjata jälkikäteen. Näin ollen sattumalla on suuri roolinsa työprosessissa.

Heiskanen työskentelee sarjallisesti, ja hänelle yksittäiset työt ovat aina osa suurempaa kokonaisuutta. Näyttelytilaa Heiskanen mieltii omien sanojensa mukaan suhteellisen paljon. Hän pohtii töiden installointia ja niiden suhdetta toisiinsa ja tilaan. Useimmiten hän asettaa vedoksensa esille ilman kehyksiä, sillä näin teosten tila ei rajaudu kehysten sisään, vaan varjot voivat ikään kuin jatkua seuraavalla paperilla varjon uutena vaiheena, muotona. Heiskanen ei myöskään signeeraa näyttelyteoksiaan taidegrafiikan perinteisten oppien mukaisesti teoksen alalaitaan, vaan vedoksen taakse tai lisäten ne teoksen kuvapuolelle vasta näyttelyn jälkeen. Hänen mielestään signeeraus tulisi katsojan ja teoksen väliin, alleviivaten tekijää ja teosta erillisenä, katsojasta irrallaan olevana yksikkönä. Teossarjan *Infrasonic* (kuva 9) työt ovat syntyneet äänitaideteosten pohjalta, ja ne Heiskanen mieltää enemmän yksilöllisiksi kuin muiden sarjojensa teokset. Nämä teokset hän on ripustanut näyttelyssä eri korkeuksille niin, että ne omalla tavallaan tuovat esiin lähtökohtana olleen äänen rytmiä ja liikettä. Teosten yhteyteen, näyttelytilan seinään hän maalasi himmeäkiiltoisella lakalla teossarjan nimen. Teksti on nähtävissä vain tietystä kulmasta, ja korostaa näin ajatusta huomaamatta jäävistä seikoista, jotka kuitenkin ovat läsnä.

4.5. Annu Vertanen: Hengittäviä tiloja

Annu Vertasen (s. 1960) puupiiirroksissa viivojen ja pisteiden kerroksellisesta paljoudesta muodostuu tasapainoisia kokonaisuuksia. Vertanen työstää teoksensa osin öljyväripuupiiirroksina, osin japanilaisella vesiväripuupiiirrosteknikalla ja vedostaa työnsä käsin hiertämällä. Teokset koostuvat ajatuksellisesti ja teknisesti useista kerroksista. Vertanen yhdistää useita ohuita vedospapereita, tai vedostaa yhdelle paksulle painopaperille lukuisia päällekkäisiä kerroksia. Kuten hän itse tekniikkaansa määrittelee, kuva kasvaa kerros kerrokselta siten, että osa aiheesta jää syvälle kerrosten uumeniin ja osa on aivan pinnalla. Kolmiulotteisuus ei ole pelkkä illuusio vaan se on totta. Vertasen työt ovat usein kooltaan hyvin suuria, ja vaikka ne vaativat hyvin paljon kaiverrus- ja vedostustunteja, ovat valmiit työt kaikessa runsaudessaankin hengittäviä, vähäeleisiä ja tietyllä tapaa jopa yksinkertaisia.

Vertanen kertoo käännekohtan taiteellisessa työskentelyssään tapahtuneen 1980-luvun lopulla, jolloin hän alkoi tehdä niukkaelementtisiä teoksia, sekä puupiirroksina että maalaten. Tärkeäksi lähtökohdaksi nousi nyt kolmiulotteinen kuvan sisäinen tila. Vertanen pyrki luomaan töillään vaikutelmaa siitä, että kuvassa olevat elementit eivät ole kiinni taustassaan, vaan vapaina, pienessä liikkeessä. Näihin aikoihin myös kerroksellisuuden ajatus nousi keskeiseksi ja määrittäväksi tekijäksi hänen työskentelyssään. Hän alkoi painaa -ja maalata- äärimmäisen ohuita lasuurin kaltaisia värikerroksia päällekkäin. Värit olivat yleensä vastavärejä toisilleen ja näin hän pyrki tekemään kuvaan tilaa. Näissä teoksissa tila oli Vertanen oman kuvailun mukaan jollakin lailla anonyymiä, kaiken nielevää; tilaa, jossa mitä vain saattaa tapahtua. Ajan kuluessa taustaväri sai antaa tilaa valkeammalle taustalle, ja tälle valkealle pohjalle alkoi ilmestyä hahmoja, jotka oli häivytetty lähes tai täysin tunnistamattomiksi; valokuva- ja kuvankäsittelytermejä lainaten *blur* tai *out of focus*. Vertanen kertoo ettei näissä puupiirroksissa lähtökohtana ollut valokuva, mutta suuri merkitys tälle fokuoimattomuuden ajatuksen merkitykselliseksi nousemiselle oli osallistumisella valokuvauskurssille, jonka opettajana toimi Arno Rafael Minkkinen. Minkkinen tuki ajatusta kohdistamattomuudesta, ja Vertanen ryhtyi soveltamaan ajatusta puupiirrosteekniikalla. On kiinnostavaa, kuinka valokuva ja taidegrafiikka linkittyvät ja tukevat saman ilmiön laajentunutta työstämistä. Vertanen kertoo tahtovansa haastaa töillään katsojaa pohtimaan katsomiskokemustaan, ja näen, että osiltaan ajatus sumennetuista hahmoista ja yleisemmin kuva-aiheista liittyy tähän samaan ilmiöön. Kun katsoja ei saa vaivatta teoksen kuva-aiheesta otetta sumentuneisuuden ja abstrahoitumisen ansiosta, saattaa katsoja ryhtyä miettimään katsomisen, näkemisen ja ymmärtämisen mekanismeja laajemminkin.

Vertanen havahtui 1990-luvun aikana siihen, että näyttelyiden pitäminen ei enää antanut hänelle mitään. Hän tunsu vain siirtävänsä kehystettyjä töitänsä paikasta toiseen, ja turhautui tähän. Vertanen mukaan kehystetyistä töistä oli tullut liiaksi esineitä, kappaleita; tavaroita. Tämä turhautuminen avasi uusia ajatuskulkuja, ja tarve näyttelytilan jonkinlaiselle haltuunotolle syntyi tältä pohjalta. Aluksi Vertanen jätti töistään kehykset pois ja esitti töitänsä pleksilevyjen alla. Erityisen merkitykselliseksi muodostui kokemus omien töiden äärellä eräässä Tallinnan taidehallissa pidetyssä yhteisnäyttelyssä.

Osassa vedoksistani oli eri kokoisia alumiini- tai hopeapintoja, jotkin vedokset oli kauttaaltaan laminoitu näillä metallilehdillä. Näyttelytilaan ulkoa tuleva outo valo, Vabaduse Väljakin oranssina loimuava katuvalaistus, heijastui vedosteni metallipinnoissa ja muutti hopean kupariksi. Pidin

ajatuksesta, että näyttelytila ja teosten tila menevät limittäin, tapahtuu kohtaaminen ja muodostuu vuorovaikutteinen tila.

Heijastavuus muotoutui tämän kokemuksen jälkeen entistä tärkeämmin osaksi Vertasen teoksia. Omalla laillaan se laajentaa teoksen äärellä koettua tilaa kattamaan teoksen kuvatilaa lisäksi myös siihen heijastuvan näyttelytilan ja mahdollisesti katsojan itsensäkin. Ajan mittaan Vertanen laajensi heijastumisen ja päällekkäisyyden ajatusta myös projisointeihin. Jo aiemmin hän oli alkanut ripustaa suurikokoisia vedoksiaan rinnakkain ja päällekkäin luodakseen niistä uudenlaisia tilallisia kokonaisuuksia. Uudenlainen kerroksellisuuden elementti syntyi hänen projisoidessaan videota osaksi teoskokonaisuuksia. Teoksessa *Siirtämisen ja välittymisen taide* kuvataiteilija Marjatta Oja kirjoittaa projisoiduista kuvista tilassa. Projisointi rinnastuu painetun taiteen prosessiin ja mahdollistaa kiinnostavia pohdintoja kuvan olemuksesta ja esimerkiksi sen syvyydestä. Oja näkee maalauksen kuvallisesti täytenä, jonakin jota tarkastellaan maalauspinnassa ja johon syvennyttään vain sen fyysisissä rajoissa. Valokuva on puolestaan puolikuva, joka muistuttaa maalausta pysähtyneisyydessään ja katselutilanteessaan, mutta koska sitä ei työstetä syvyyssuunnassa, ei siihen liity samanlaista syvyyttä kuin maalaukseen. Projisoitu video tilassa, sähköisine olomuotoineen ja lii kuvuuksineen on lähes olematon kuva suhteessa kuvan syvyyteen.¹⁶³ Kuitenkin projisio voi huomattavasti laajentaa teoskokonaisuuden merkityksellistä tasoa. Vertasen mukaan juuri näin kävi hänen teoksissaan. Vedokset ja esille asetetut kaiverruslaatat ja niihin projisoitu videomateriaali yhdistyivät nyt rakentaen illusorisia tiloja. Näin uusi ja vanha tekniikka, joilla ei ehkä päällisin puolin ole paljon yhteistä, sulautuivat yhdeksi kokonaisvaltaiseksi teokseksi. Vertanen toteaa myös videoteosten audioulottuvuuden laajentavan teosten aistimellisuutta. Tästä yhdistelmästä syntyy Vertasen termin ”elävä kollaasi”, joka antaa ilmaa teokselle ja mahdollistaa uusia tapoja katsoa painettua taidetta.

Vertanen on koko taiteellisen uransa ajan työskennellyt hyvin niukkaaleisesti. Hänen töitään pidetään monesti abstrakteina, mutta itse hän kokee asian toisella tavalla. Esittävyys ilmenee teosten valoisissa pisteissä, toistuvissa elementeissä. Vertasta kiinnostavat yksinkertaistetut elementit. Hänen ilmaisussaan pisteet ja viivat kannattelevat laajoja kokonaisuuksia. Vertanen kertoo, kuinka hän 2000-luvun alussa kiinnostui sekä aiheena että muotona pystyviivasta, palkista. Esimmäisiä palkkeihin perustuvia vedoksia *Wallpaper Experiences*-sarjaan (kuva 10) tehdessään hän pohti, mitä muuta kiinnostavaa kuvaan vielä voisi lisätä, mutta joutui huomaamaan, ettei mitään voinut lisätä.

163 Kallio (toim.) 2017, 224

Työskentely perustui nytkin lasuureihin, ohuisiin toistensa päälle asettuviin värikerroksiin, mutta poikkeuksena aiempaan työskentelyynsä Vertanen alkoi nyt painaa useita värejä samalla kertaa. Aiemmin hän oli työskennellyt järjestelmällisesti yhden värin kanssa kerrallaan, edeten vedostuksessa koko laatan läpi, ja siirtynyt sitten seuraavan värin käsittelyyn. Värien samanaikainen työstäminen avasi uusia ilmaisullisia mahdollisuuksia. Sarjan teosten parissa työskennellessään hän kertoo pohtineensa korkean ja matalan, hyvän ja huonon maun käsitteiden väliä ja yrittäneensä sovittaa filosofisia teemoja totuudesta, kauneudesta, olemisesta ja näyttäytymisestä arkipäivän kontekstiin.¹⁶⁴

Nimensä mukaisesti sarjan teokset muistuttavat muodoltaan tapetteja. Vertanen on muokannut sarjan teoskokonaisuuksilla näyttelytiloista enemmän asutun tilan, kodin huonetilan kaltaisia. Tämän hän teki lainaamalla puupiirrosvedoksiinsa muotoja kotoisista raita- ja ruutukuvioiduista teksteistä. Kuvat, vedokset, itsessään ovat hyvin yksinkertaisia ja hiljaisia, mutta yhdessä koottuna laajamittaiseksi kuvamassaksi ne muodostavat meditatiivisen kokonaisuuden, jossa arkinen yhdistyy pyhään. Wallpapers Experiences-sarjan puupiirrosvedokset Vertanen on kiinnittänyt seinään lomittain ja osin päällekkäin, yhdeksi massaksi. Vertanen on ironisesti luonnehtinut työskentelyään tapetoinniksi ja myös todennut, ettei taidegrafiikan ja tapettipainon välillä ole juurikaan eroa.¹⁶⁵ Nämä kommentit kertovat mutkattomasta suhteesta käsityöläisyyteen. Näen tässä yhtenevyyksiä Jyrki Siukosen ajatteluun: tärkeä osa teoksen kokonaisfilosofiaa on teoksen tekeminen välineineen ja työvaiheineen. Käsitetaiteen perinteessä teoksen syntymästä ei ole tahdottu puhua, nähden se kenties liian ”lihallisena” ja merkityksettömänä verrattuna teoksen lopulliseen muotoon, esittämiseen ja olemiseen kaikkine merkityksineen. Vertasen ajattelussa tällaista jakoa ei ole nähtävissä, vaan hän suhtautuu ongelmattomasti käsityöläisyyteen ja teosten toteuttamiseen vaadittaviin lukuisiin työtunteihin.

Vuonna 2007 Helsingin Taidehallissa nähty *The Day of Absence* (kuva 11) kasvattaa Vertasen teosten jo aiemmin suuren koon massiivisiin ja monumentaalisiin mittoihin. Teosta varten Vertanen kaiversi 36 vanerilaattaa, joista kukin oli kooltaan 100 x 180 cm. Näiltä laatoilta hän vedosti japaninpaperille valtavan määrän vedoksia, jotka ”tapetoi” näyttelytilan seinään, asettaen ne kerroksittain niin, että alla olevat vedokset kuulsivat ylempien alta. Vertanen kertoo työn

164 Annu Vertasen esittely. The London Instituten Culture 2000-verkkosivut
http://www2.uiah.fi/to/DS_site/artistvert.htm

165 Weckman s.a., Merkityksen mielihyvä ja tapahtuman nautinto – Annu Vertasen kahdesta taiteesta.
<http://www.annuvertanen.com/sanoja/>

lähtökohtana olleen halluusinaationomainen kokemus olemisesta kahdessa paikassa yhtä aikaa. Tämä tuntemus välittyy katsojalle työn äärellä; työssä on kuvattu suuri meren tai kaupungin kaltainen maisema horisontteineen, mutta tämän ulottuvuuden voi sivuuttaa ja kokea työn vain tapettina, seinän kuviointina. Kuten aiemmin mainitsin, Merleau-Pontyn mukaan ihminen ei vain katseellaan havainnoi tilaa vaan kokee sen kaikilla aisteillaan ja ruumiillaan. Ihminen on ja asuttaa tilaa. Mielestäni tämä tilan asuttaminen ja moniaistinen kokeminen taiteen äärellä konkretisoituu hyvin Vertasen teosten kohdalla. Kuten taidehistorioitsija Ville Lukkarinen nostaa esiin teoksessaan *Piirtäjän maisema*, Merleau-Ponty käyttää filosofisten pohdintojensa lähtökohtana esittäviä taideteoksia tekevää kuvataiteilijaa, jonka hän ajattelee olevan sellainen ihminen, joka kykenee tiivistämään ja ilmaisemaan oman ruumiillisen maailmankohtaamisensa.¹⁶⁶ Juuri tämän kokemuksen Vertanen on pystynyt teoksessa *The Day of Absence* tiivistämään muotoon, joka teoksen katsojalle ja kokijalle tarjoaa puolestaan mahdollisuuden uuteen, kokonaisvaltaiseen maailman kohtaamiseen ja tilakokemukseen.

Tuoreimmissa teoksissaan, kuten sarjassa *Breathing Touch* (kuva 12) Vertasen kuvaelementtien liikkeessäolo korostuu entistä vahvemmin. Taiteilija Jan Weckmann puhuu Vertasen teoksia käsittelevässä artikkelissaan tämän teoksista musiikillisin termein. Mielestäni rinnastus musiikkiin on Vertasen tapauksessa todella relevantti. Hänen aiemmissa teoksissaan ääni oli konkreettisesti, todennetusti osana teoksia videoprojisoitien muodossa. Ilman audioelementtejäkin Vertasen teokset herättävät mielikuvia äänistä ja äänen liikkeistä. Erityisesti *Breathing Touch*-teoksen kuvaelementtien rytmillisyyys rinnastuu mielessäni Weckmannin määrittämään *hypnoottisen viivarummutuksen ylläpitämäään väriavaruuden pastellisävyissä tuotettuun taustamusiikkiin*. Tällaiset mielikuvat eri aistien yhdistymisestä katsomiskokemuksessa liittyvät myös siihen tyyllilliseen traditioon, johon Vertasen voi taiteellaan nähdä asettuvan. Vertanen jatkaa abstraktin ekspressionismin perinnettä, mutta hänen töissään ruumiillisuus ja biologia ovat suuressa roolissa.¹⁶⁷ Tämä ilmenee vahvasti katsomiskokemuksessa. Hypnoottisten painettujen pintojen äärellä katsojan huomio siirtyy helposti juuri omaan katsomiskokemukseen, siihen miten teosta aistii. Vertanen tarjoaa teostensa katsojalle, kokijalle mahdollisuuden upota teosten liikkeeseen ja kerroksellisuuden. Näin myös teosten äärellä koettu tilakokemus on kokonaisvaltainen. Kaikessa

166 Lukkarinen 2014, 18

167 Jan Kenneth Weckman: Merkityksen mielihyvä ja tapahtuman nautinto – Annu Vertasen kahdesta taiteesta
<http://www.annuvertanen.com/sanoja/>

ilmavuudessaan teokset jättävät katsojalleen tilaa hengittää ja mahdollisuuden, Vertasen nimeämän kokemistavan mukaisesti, tilan meditoinnille.

5. Lopuksi

Tässä tutkielmassani käsittelemäni aihepiiri eli tilallisuuden ilmentymät tuoreessa suomalaisessa puupiirrostaiteessa, ilmeni pian aiheeseen paneuduttuani äärimmäisen laaja-alaiseksi. Keskeinen ongelmani on koko tutkimusprosessini ajan ollut kaikessa yksinkertaisuudessaan se, kuinka saada sidottua nämä kaksi laajaa osa-aluetta, puugrafiikka historioineen ja nykymuotoineen, sekä tilallisuus, yhdeksi mielekkääksi kokonaisuudeksi. Ongelmalliselta tämä tuntui erityisesti tutkielmani alkupuolella. Tahdoin kartoittaa puupiirroksen olemusta laajemmassa kontekstissa kuin vain tilallisuuden ilmentymien kenttänä. Tutkielman alussa otin käsittelyyn puupiirroksen tekniikkana avaten erilaisia puugrafiikan toteutustapoja ja termistöä. Tämän sidoin taiteen tekemisen filosofisiin näkökulmiin Jyrki Siukosen ajattelun kontekstissa. Olen kuljettanut tutkielmani läpi näkökulmia taidegrafiikan ja laajemmin painetun taiteen luonteesta. Taidegrafiikan kohdalla kysymykset vapaan taiteen ja käsityön rajanvedosta ovat herättäneet ja edelleen herättävät keskustelua, ja tältä pohjalta Siukosen pohdinta taiteen tekemisestä osana taideteoksen filosofista viitekehystä tarjoaa mielestäni kiinnostavia näkökulmia koko taidemuodon olemuksen pohdintaan.

Pohdin tutkielmassani painettuun taiteeseen yleisesti liittyviä kysymyksiä, mutta tarkemmin tutkin ilmiönä puupiirrostaideetta. Puupiirrostekniikan valitsin käsittelyyni pitkälti siitä syystä, että se on taidegrafiikan tekniikkana samaan aikaan vanha ja uusi. Se on ensimmäinen taidegrafiikan tekniikka, joka kuitenkin vapaan taiteen tekniikkana on -varsinkin Suomessa- verrattain nuori. Nykytaiteen tekniikkana se on laaja-alainen ja elinvoimainen. Tavoitteenani oli sitoa erityistarkastelussani ollut tuore suomalainen puupiirrostaide historialliseen kontekstiinsa. Tutkielmani varsinainen painopiste on puupiirroksessa 1990-luvulta eteenpäin. Kuitenkin puupiirrostekniikan historian tunteminen avaa mielestäni uudemmankin puupiirrostaiteen merkityksiä ja viittaussuhteita siinä määrin, että koin historiallisen taustoittamisen tärkeäksi. Toteutus oli kuitenkin hankalaa. Toisin kuin voisi luulla, yhtenäisiä puupiirroksen historiakatsauksia ei juurikaan ole saatavilla. Kokosin materiaalin hyvin erillisistä lähteistä. Toisaalta tämä oli mielekästä, ja koin tekeväni kiinnostavaa koontityötä. Oma käsitykseni puupiirroksen vaiheista selkeytyi ja syveni huomattavasti. Pitkän aikavälin vaiheiden tiivistäminen muutamiin sivuihin oli

kuitenkin työlästä, ja jouduin prosessin loppupuolella tekemään tiukkaa karsintatyötä osion laajetessa jo liiaksi suhteessa kontekstiinsa. Pysin keskittämään näkökulmaani tekniikan erilaisiin kehitysvaiheisiin ja käyttötarkoituksiin ja välttämään liian useiden taiteilijoiden esiin nostamista ja yksityiskohtaista käsittelyä. Myös tekniikan kansainvälistä historiaa käsitellessäni pyrin fokusoimaan niihin seikkoihin, jotka ovat vaikuttaneet myös suomalaiseen puupiirrostaiteeseen. Lopulta koin saaneeni aikaan kaksi alalukua, jotka toimivat hyvinä tiivistelminä puupiirroksen yleisestä historiasta sekä suomalaisen puupiirroksen historiasta.

Kartoitettuani puupiirroksen varhaisempia vaiheita keskitin huomioni suomalaiseen taidegrafiikan lähihistoriaan. Otin käsittelyyni grafiikan murrosvaiheen, eli 1980- ja 1990-lukujen tapahtumat taiteen kentällä ja erityisesti puupiirroksen kontekstissa. Nostin esiin syitä, jotka konkreettisesti paransivat graafikoiden työskentelymahdollisuuksia, sekä kulttuurisia ilmiöitä, jotka omalta osaltaan muokkasivat ajan taidekeskustelua ja tehtyjä taideteoksia. Tämän aikakauden yksityiskohtaisempi käsittely tuntui perustellulta, sillä 2000-luvun puupiirrostaide on paljon velkaa ilmenemismuodoissaan ja materiaalisissa ratkaisuisaan juuri 1980- ja 1990-lukujen aikana tapahtuneille ilmiöille ja kehitysaskelille. Tässä luvussa äärimmäisen tärkeänä lähteenä toimi Anna Vilkkunan metalligrafiikan värillistä murrosta käsittelevä pro gradu-tutkielma vuodelta 1997.

Seuraavaksi otin käsittelyyni tutkielmani kannalta oleellisen ilmiön, eli tilan ja tilallisuuden. Koin, että ennen kuin voisin käsitellä tilallisuuden ilmenemismuotoja esimerkkitaiteilijoideni tuotannossa, minun olisi saatava edes jollakin lailla pitävä ote koko tästä laajasta ilmiöstä. Tilallisuuteen liittyvää yleisen tason materiaalia kartoittaessani raja- ja fenomenologiseen filosofiaan muodostui nopeasti mielekkääksi ratkaisuksi. Tila on aina luonteeltaan koettua ja kokemuksellista, ja fenomenologinen filosofia korostaa juuri tätä kokemuksellisuuden näkökulmaa. Myös taiteessa kokija ja kokemuksellisuus on tärkeässä roolissa osana tulkintakehikkoa, ja fenomenologinen lähestymistapa taiteen tilallisuuteen tarjoaa aiheen käsittelylle puitteet. Esittelin muutamien keskeisten fenomenologioiden näkemyksiä tilasta ja tämän jälkeen etenin tilan ilmenemiseen kuvataiteessa ja taidehistoriassa. Tilan käsittelyyn löytyy kuvataiteen kontekstistakin loputtomasti näkökulmia, joten rajausten tekeminen oli melko haastavaa. Arkkitehtuurin ja rakennetun tilan näkökulmat, samoin kuin http://www.annuvertanen.com/sanoja/perspektiivin_kasittelyn, jätin suosiolla vain lyhyiksi maininnoiksi. Tärkeämmäksi koin luonteeltaan lähtökohtaisesti tilallisten taiteenmuotojen esiinnostamisen, sekä katsauksen tekemisen taidegrafiikan tilallisiin esitysratkaisuihin.

Tältä pohjalta etenin alalukuihin 4.3-4.5 ja käsittelemään esimerkkitaiteilijoideni tuotantoa. Tutkielmassani tavoitteenani oli löytää vastauksia kysymykseen siitä, miten tilallisuus ilmenee tuoreessa suomalaisessa puupiiirrostaiteessa. Näissä kolmessa alaluvussa pyrin esimerkkitaiteilijoideni tuotannon ja työskentelyn kuvaamisen kautta vastaamaan tähän itselleni asettamaani kysymykseen. Tiedostan, että tässä kontekstissa ja kolmen esimerkkitaiteilijan kautta en mitenkään pysty määrittämään kokonaista, laajaa suomalaisen nykypuupiiirroksen kenttää ja siinä ilmeneviä tilallisuuden muotoja ja käsittelytapoja. Kuitenkin valitsemieni esimerkkitaiteilijoiden, Iina Heiskasen, Jussi Juurisen ja Annu Vertasen teosten tarkastelun kautta on mahdollista saada käsitystä suomalaisen puupiiirrostaiteen tilasta, sekä siinä ilmenevästä tilan ja tilallisuuden käsittelystä. Poimin tarkasteluuni kunkin taiteilijan puupiiirrostuotannon ydinteemat ja niiden kautta käsittelin erilaisia tapoja lähestyä tilallisuutta. Käsittelin ilmiötä Juurisen kohdalla pitkälti symbolisen tilan kautta sekä installointiratkaisujen ja näyttelytilan kysymysten kautta. Heiskasen tapauksessa varjot nostivat käsittelyyn kysymyksiä tilallisen lähtökohdan abstrahoinnista sekä yleisemmin kuvatilasta ja valoon ja varjoon liittyvästä symboliikasta. Myös näyttelytilan kysymykset nousivat esiin teosten kehystämiseen tai kehystämättömyyteen liittyvinä ratkaisuin. Annu Vertasen kohdalla kirjoitin töiden kerroksellisuudesta ja ihmisen mittakaavasta irtaantuvasta koosta, ja sen vaikutuksesta teoksen kokemiseen ja kokemuksen tilallisuuteen. Vertanen on myös ottanut videoprojisoinnin osaksi puupiiirrosinstallaatioitaan, ja tämä laajentaa entisestään teoksen kokemisen tilallisia ulottuvuuksia.

Tiivistäen voidaan siis todeta, että perinteisesti kaksiulotteiseksi, paperin pinnalle asettuviksi vedoksiksi mieltyvä puupiiirrostaide, jota on tavattu esittää kehyksissä seinällä, on viimeistään vuosituhannen vaihteesta eteenpäin ottanut pitkiä askeleita kohti tilallisempaa ilmaisua ja esittämistä. Tänä päivänä puupiiirros irtautuu kehyksistään, jotka esimerkiksi Iina Heiskanen mieltää rajaaviksi, katsojan ja teoksen perustavanlaatuisesti toisistaan erottaviksi elementeiksi. Vedospaperit kiinnittyvät suoraan seiniin, toisinaan laaja-alaisina, tapettimaisinakin pintoina, kuten Annu Vertasen teoksissa. Puupiiirrosvedoksia voidaan myös koostaa kolmiulotteiseen muotoon, kuten Jussi Juurisen teossarjojen vedostettujen talojen kohdalla nähdään. Myös puupiiirroslaatat voivat olla osa teoskokonaisuutta. Kaiverruslaatat voivat olla erottamaton osa teoskokonaisuutta tai eräänlainen alusta, johon muuta materiaalia yhdistetään, vaikkapa projisoiden. Kuten Päivikki Kallio toteaa: kun painolaatta, matriisi, ajatellaan kuuluvaksi teokseen, tulee litteästä painopinnasta

kertaheitolla prosessi, installaatio ja projisointi. Kaiverruslaattojen esittäminen näyttelytilassa myös murtaa entisestään rajaa taiteilijan työhuoneen ja näyttelytilan väliltä. Näin ollen työskentelyn kokonaisvaltainen prosessi tulee vahvemmin esiin, ja teoksen työstämisestä tulee osa sen tulkintakehikkoa. Tätä ajatusta painottaa Jyrki Siukonen teoksessaan *Vasara ja hiljaisuus. Lyhyt johdatus työkalujen filosofiaan*. Tätä taiteen tekemisen näkökulmaa nostin esiin jo tutkielmani toisessa luvussa, ja koen tekemisen filosofian hyvin keskeiseksi myös esittelemieni taiteilijoiden tuotannossa. Teos ei ole vain viimeistelty, syntyprosessistaan irrallinen kokonaisuus näyttelytilassa, vaan se on myös tila ja välineet, joissa se on synnytetty.

Esimerkkitaiteilijoistani Jussi Juurisen tuotannossa tila nousee vahvimmin esiin symbolisella tasolla. Hän käsittelee töissään asuttua ja koettua tilaa sen konkreettisina ilmenemismuotoina, taloina, koteina ja rakennuksina. Iina Heiskasen ja Annu Vertasen teoksissa tila on olemukseltaan abstraktimpaa, vähemmän sidoksissa henkilökohtaiseen kokemukseen. Heidän töissään tila ilmenee abstrakteina tai puoliabstrakteina muotoina, kerroksina ja kolmiulotteisuutta vahvistavina sävyinä. Kaikkien esimerkkitaiteilijoideni teoksissa tilan voidaan nähdä ilmenevän eräänlaisina mielen tiloina, ilmapiirimäisinä, tunnelmaa määrittävinä taustatiloina. Tila voi olla taideteoksissa myös psyykkistä tilaa, ”omaa tilaa”. Esimerkiksi Juurisen elettyä, rakennettua tilaa kuvaavat teokset nostavat esiin juuri tällaista oman tilan kokemusta. Juurisen töissä henkilökohtainen ja yleinen taso yhdistyvät juuri näissä eletyn tilan kokemuksissa. Myös Heiskasen teoksissa käsitellään tilakokemuksen abstrahointia, henkilökohtaista kokemusta, jossa varjojen kautta esiin nostetaan kohteita, joita ei ole tarkoitettu huomattaviksi tai ensisijaisesti koettaviksi. Tällaisia kohteita ovat esimerkiksi Heiskasen esiin nostamat taideteosten varjot näyttelytiloista. Vertanenkin on teoksissaan käsitellyt elettyä ja koettua tilaa, ja päällekkäisiä tilakokemuksia. Näin ollen rajanveto yleisen ja henkilökohtaisen tilakokemuksen välillä auttamatta sekoittuu, ja yksityinen laajenee yleiseksi. On myös hankalaa erottaa tilallisuuden teemaa toteutuksen tilallisuudesta, ja nämä eri näkökulmat sulautuvat ja lomittuvat esimerkkitaiteilijoideni tuotannossa.

Koen oppineeni tämän tutkimusprosessini aikana paljon. Näkemykseni puupiiirroksen historiallisesta jatkumosta on selkeytynyt ja kansainvälinen ja kotimainen puupiiirrosperinne ovat asettuneet mielessäni tarkemmin paikoilleen ajallisessa perspektiivissä. Lisäksi ymmärrän nyt paremmin näiden kahden perinteen yhtymäkohtia ja Suomessa tehdyn puupiiirrostaiteen ulkomaisia vaikutteita. Näen myös selkeämmin erityisesti 1980- ja 1990-lukujen merkityksen siihen, mitä

painettu taide tänä päivänä on. Tutkielman tekeminen on myös selkeyttänyt näkemyksiäni painetun taiteen luonteesta, matriisin roolista ja medioiden yhdistymisestä. Vaikka painopisteenäni onkin ollut puupiirrostaide, on oppimista ja ymmärryksen vahvistumista tapahtunut grafiikan tekniikoiden rajat ylittävällä tasolla. Tätä tutkielmaa tehdessäni olen todennut oikeaksi jo tutkimusprosessia edeltäneen oletuksen siitä, että painetun taiteen tutkimus on Suomessa vasta alkutekijöissään. Yksittäisiä taiteilijoita on tutkittu ja teknistä tietoutta on hyvin saatavilla, mutta erityisesti painetun taiteen kenttään liittyvät taiteenfilosofiset ilmiöt mahdollistavat vielä jatkotutkimusta. Taidegrafiikan historiallisemmalla kentällä koen puolestaan tutkittavaa riittävän vielä esimerkiksi Ellen Thesleffin puugrafiikan osalta, sekä vaikkapa venäläisen lubok-puupiirrostaiteen leviämisessä ja tunnettuudessa Suomen alueella. Tässä tutkielmassani painopisteeni oli esimerkkitäiteilijoideni tuotannossa ilmenevässä tilallisuuden teemassa, mutta tuoretta suomalaista puupiirrostaideetta voisi toki lähestyä monista muistakin näkökulmista. Kaikki tarkentava tutkimus olisi suotavaa ja tarkentaisi entisestään kokonaiskuvaa tämän perinteisen taidegrafiikan tekniikan nykyilmenemismuodoista. Vaikka oma lähestymiskulmani aihepiiriin on ollut näinkin spesifi, koen, että sen kautta onnistuin kuitenkin tavoittamaan jotakin olennaista puupiirrostaiteesta ja yleisemmin painetusta taiteesta.

6. Liitteet (kuvat)



Kuva 1. Jussi Juurinen: *Kaivertamisen himo*. 2012



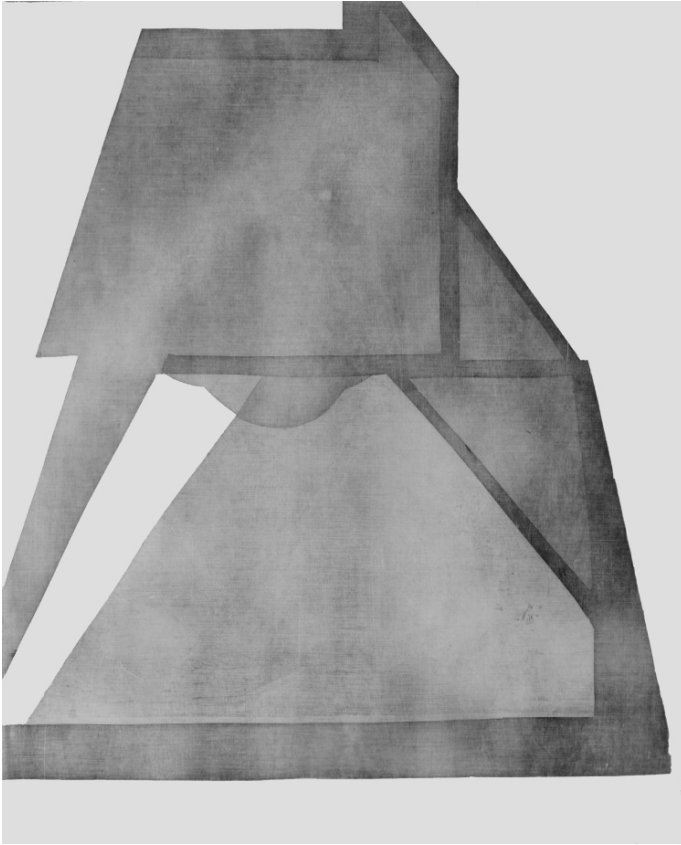
Kuva 2. Jussi Juurinen: *Millintarkkuus ja tunne*. 2013-14



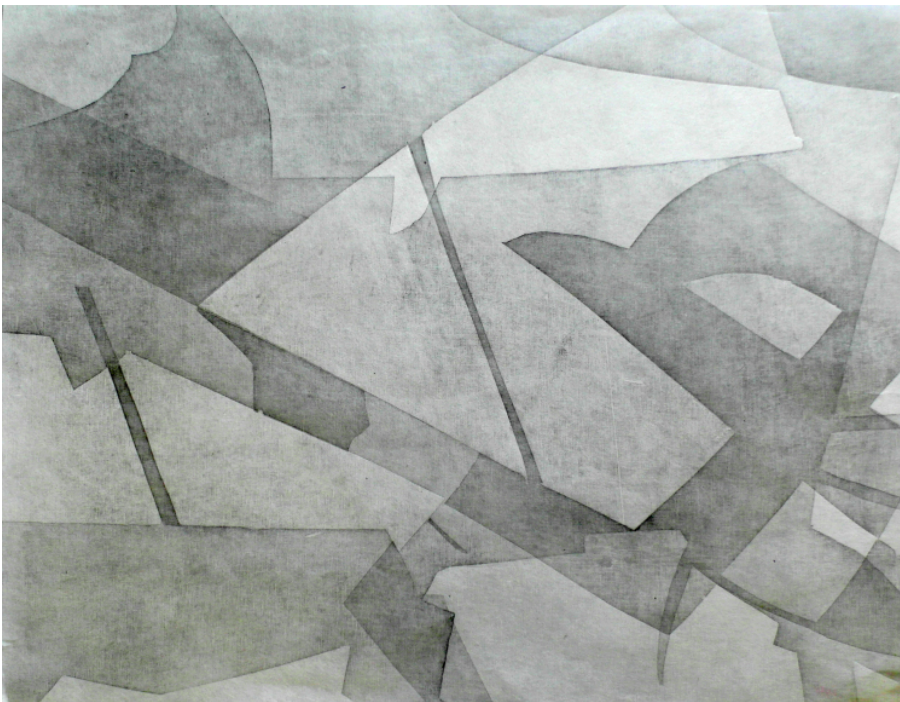
Kuva 3. Jussi Juurinen: *Suopirtti ja muita asumuksia*. 2012



Kuva 4. Jussi Juurinen: *Green house effect*. 2013-14.



Kuva 5. Iina Heiskanen: *Kootut tauot, #4*, puupiiirros, 44×55 cm. 2014



Kuva 6. Iina Heiskanen: *Metavolume #10*, puupiiirros, 40×30 cm. 2014



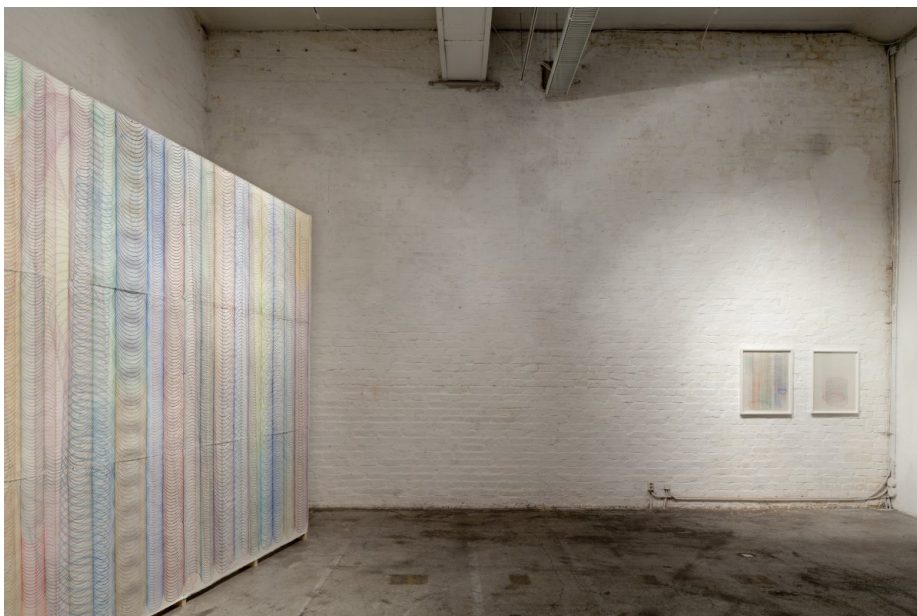
Kuva 7. Iina Heiskanen: *Infrasonic #4*, puupiirros japanilaiselle kozo-paperille, 117x100cm. 2015



Kuva 8. Annu Vertanen: *Wallpaper Experiences: A Plan for Kitchen Decoration*. Vesiväri ja puupiirros, 700 x 1600 cm, 2002. South Carelian Art Museum, photo Päivi Eronen



Kuva 9. Annu Vertanen: *The Day of Absence*. Puupiirroksset, installaatio 450 x 1600 cm, 2006.
Helsinki Art Hall. Photo Jussi Tiainen.



Kuva 10. Annu Vertanen: *Breathing touch*. Exhibition view, Gallery Forum Box, Helsinki 2013.
Photo Jussi Tiainen

7. Lähteet

Painamattomat lähteet:

Helsingin yliopisto

Käytännöllinen filosofia

Lämsä Hanna 2016, Havaitsemisesta ajatteluun – Ruumis ja tila Maurice Merleau-Pontyn fenomenologiassa. Pro gradu-tutkielma

Jyväskylän yliopisto

Taidehistorian oppiaine

Vilkuna Anna 1997, Väristä elävä grafiikka. Suomalaisen metalligrafiikan värillinen murros 1980-luvun alussa. Pro gradu-tutkielma

Taideyliopiston Kuvataideakatemia

Taidegrafiikan koulutusohjelma

Heiskanen Iina 2015, Varjon paino. Lopputyön kirjallinen dokumentaatio.

Turun yliopisto

Taidehistorian oppiaine

Rosenlöf Anna-Mari 2009, Turun taidegraafikot ry- Grafiikan yhdistys taiteilijoiden ammatillistumisen välineenä. Pro gradu-tutkielma

Päivälehdien museo, Helsinki

Nordgren Stig & Päivälehdien museo 2017, Käsityön ja kuvataiteen välissä. Anton

Nordgren. Puupiirroksia vuosilta 1887–1905

Suullisia ja kirjoitettuja tietoja antaneet:

Heiskanen, Iina, kuvataiteilija, Helsinki

Juurinen, Jussi, kuvataiteilija, Helsinki

Vertanen, Annu, kuvataiteilija, Helsinki

Luennot:

Taideyliopiston Kuvataideakatemia taidegrafiikan laitoksen ja Helsingin yliopiston taidehistorian oppiaineen yhteistyönä järjestämä *Painettu taide*-kurssi Kuvataideakatemiassa. Vastuunopettajat Annu Vertanen ja Kirsi Saarikangas. Syksy 2017

Internet-lähteet:

www.annuvertanen.com (viitattu 20.12.2017)

<https://www.britannica.com/science/space-physics-and-metaphysics> (viitattu 28.11.2017)

<http://filosofia.fi/node/2712> (viitattu 4.12.2017)

http://www.fpba.com/paranthesis/select-articles/p10_lubki.html (viitattu 5.11.2017)

www.iinaheiskanen.com (viitattu 18.12.2017)

<https://www.issue.fi/vanhanaikaisin-avantgarde/> (viitattu 16.12.2017)

www.jussijuuriinen.com (viitattu 15.12.2017)

<http://oppimateriaalit.jamk.fi/taideteollisuus/postmodernismi/> (3.12.2017)

<http://www.puupiirtajat.fi/puupiirroksen-historiaa/> (viitattu 23.10.2017)

http://www2.uiah.fi/to/DS_site/artistvert.htm (20.12.2017)

Painetut lähteet ja kirjallisuus:

Bachelard, Gaston, : *Tilan poetiikka*. Kustannusosakeyhtiö Nemo, 2003

Deleuze, Gilles & Guattari, Félix, 1993. *Mitä filosofia on?* Oy Gaudeamus Ab, Tampere, Tampere-paino Oy

Kallio, Päivikki (toim.) 2017. *Siirtämisen ja välittymisen taide*. Kuvataideakatemia julkaisu

- Lammassaari, Taina, Salmi, Veikko-Olavi, Wanner-Salmi, Katri, 2017. *Rappiotaide. Saksalaista ekspressionismia Vexi Salmen kokoelmasta*. Hämeenlinnan taidemuseon julkaisu. Helsinki: Edita Prima Oy
- Lehtinen, Tuula, 2001. *Grafiikkaa ei ole*. Taide-lehti 1/2001
- Lukkarinen, Ville, 2015. *Piirtäjän maisema. Paikan kokeminen*.
- Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 1411, Tallinna, Meedia Zone OÜ.
- Malme, Heikki, 1981. *Puupiirros*. Suomen taideakatemia, Sinebrychoffin taidemuseo. Helsinki: Martinpaino
- Mannonen, Anu, 2003. *Valkoinen sammakko. Essee japanilaisesta estetiikasta ja kulttuurista*. Helsinki: Funi.
- Merleau-Ponty, Maurice, (1964), 1993. *Silmä ja mieli*. Kustannusosakeyhtiö Taide. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy.
- Moilanen, Tuula, 2013. *Japanilainen puupiirros ajan ja ikuisuuden peilinä. Japanilaiset ajan ja ikuisuuden symbolit ja niiden esittäminen puupiirroksissa 700-luvulta nykypäivään*. Helsinki: Aalto-yliopiston julkaisu. Helsinki: Unigrafia Oy
- Peltola, Leena, Levanto, Marjatta, Kivijärvi, Liisa, 1981. *Puupiirros Suomen taiteessa*. Helsinki: Sinebrychoffin taidemuseo, Martinpaino
- Saarikangas, Kirsi (toim.), 1999. *Kuvasta tilaan. Taidehistoria tänään*. Tampere: Vastapaino. Tammer-Paino Oy
- Seppänen, Janne, 2014. *Levoton valokuva*. Vastapaino. Tampere: Tammer-Paino Oy
- Sim, Stuart (toim.), 2005. *The Routledge Companion to Postmodernism*. Routledge
- Siukonen, Jyrki, 2011. *Vasara ja hiljaisuus. Lyhyt johdatus työkalujen filosofiaan*. Kuvataideakatemia julkaisu
- Tanizaki, Junichiro, 1933. *Varjojen ylistys*. 4. painos, 2012. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide

Turkko, Antti, 2015. *Ajattelua villissä tilassa. Tilakokemus ääriviivana ja ajattelun muotona*. Porin Taidemuseon ja Aalto-yliopiston julkaisu. Kaarina: Painola Oy

Vakkari, Johanna (toim.), 2015. *Perspektiivi kuvataiteen historiassa*. Helsinki: Gaudeamus Oy